

С.О. ХАН-МАГОМЕДОВ

В

ысшие
государственные

Х

удожественно-

У

Т

ехнические

Е

М

астерские

А

С

АРХИТЕКТУРА

ДЕРЕВО

МЕТАЛЛ

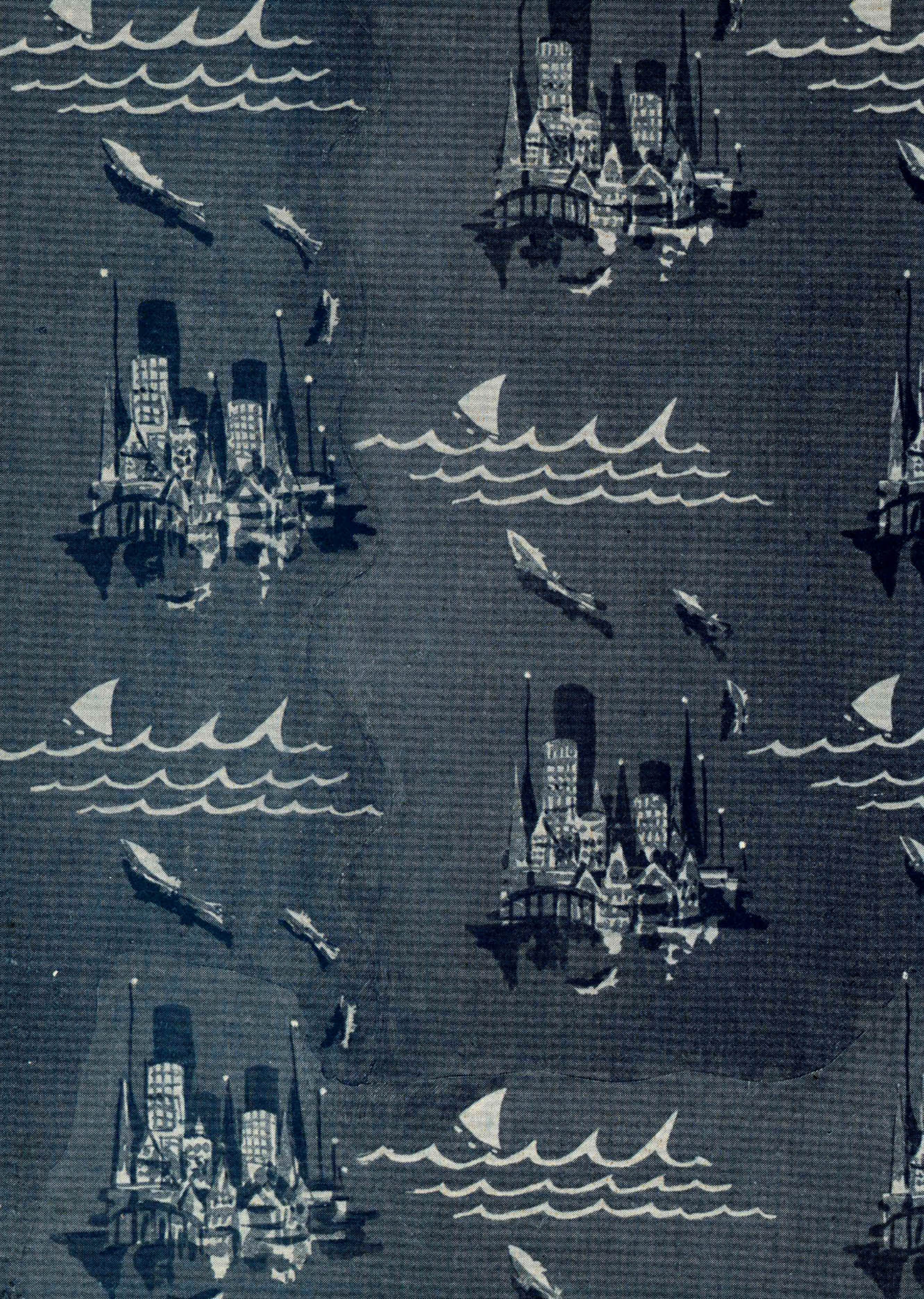
КЕРАМИКА

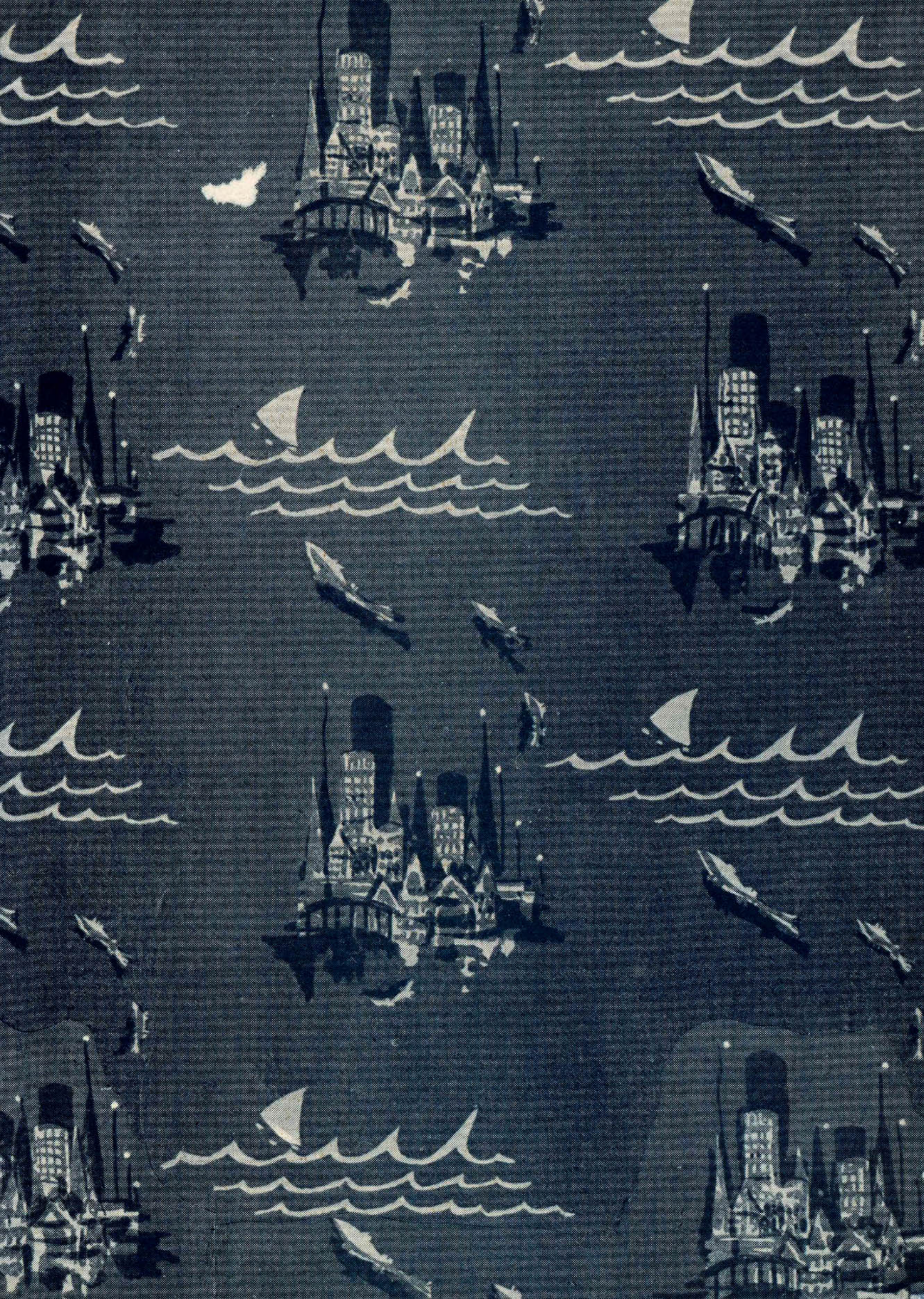
ГРАФИКА

ЖИВОПИСЬ

СКУЛЬПТУРА

ТЕКСТИЛЬ





Посвящается Московскому архитектурному институту.
Автор

1930

ЭНЖЭЭРНХЭ

МЕТАЛЛ

КЕРАМИКА

ГРАФИКА

ЖИВОПИСЬ

СКУЛЬПТУРА

ТЕКСТИЛЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

РАДЬА

МОСКВА

1995

КНИГА ПЕРВАЯ

Высшие
государственные

1920

Художественно-

Утехнические

Технические

Емастерские

Мастерские

Астерские

Стерские

издательство
ладья

В ДВУХ КНИГАХ

С.О. ХАН-МАГОМЕДОВ

1930

АРХИТЕКТУРА

ДЕРЕВО

МЕТАЛЛ

КЕРАМИКА

ГРАФИКА

ЖИВОПИСЬ

СКУЛЬПТУРА

ТЕКСТИЛЬ

МОСКВА

КНИГА ПЕРВАЯ

1995

1930

Издание выпущено в свет при содействии
Комитета Российской Федерации по печати

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Центра современного искусства Сороса, Москва

Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС.- М.: "Издательство Ладья", 1995. - с.:
ил.- ISBN 5-7068-0103-7

Монография - первое капитальное издание на русском языке, посвященное
уникальному комплексному высшему учебному заведению, сыгравшему большую
роль в формировании стиля XX века.

Показано, как формировались новые творческие течения, разрабатывались
новые методики обучения, в том числе пропедевтических дисциплин, ставших
цементирующим фактором взаимодействия искусств.

Монография - результат многолетних исследований автора, который обследовал
наряду с государственными хранилищами более 150 личных архивов бывших
преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа, выявив большой объем ранее неизвес-
тного фактического материала.

Рассчитана на архитекторов, дизайнеров, искусствоведов и всех интересующихся
русским художественным авангардом.

издательство
ладья

в двух книгах

X 4902030000 - 17 без объявл.
976 (01) - 95

ISBN 5-7068-0103-7

© С.О. Хан-Магомедов,
1995

КНИГА ПЕРВАЯ

Введение

*Как искусство юное звенело,
Как умело согревать людей
В мастерской своей оледенелой,
На аренах гулких площадей...
Как рвалось к тысячеликой массе
То искусство, только что родясь,
Дискутируя во ВХУТЕМАСе,
С будущим налаживая связь.*

Яков Хелемский

Все это привело к бурным процессам формирования нового стиля в 20-е годы, когда архитектура вышла на первый план в стилистических процессах.

Комплексные художественные организации, сделав свое дело, отшлифованные в процессе. Среди них в нашей стране наиболее значительными были ХОЗБУДТЕХ, УНОВИС, ИЗОБИС, ЛЕО, ГИЗОУ, ВХУТЕМАС.

Среди этих комплексных организаций, создававших условия для интенсивного творческого взаимодействия представителей различных видов искусства, важную роль играли появившиеся именно на этом уровне высшие учебные заведения особого типа. Они добавили к процессам взаимодействия различных видов искусства еще и влияние новых тенденций, роль которых в общестилеобразующих процессах в XX веке безусловно возрастала.

В России важнейшим центром формирования нового стиля на этапе, когда основное влияние стилистических процессов брали на себя предметно-художественные виды творчества, стал ВХУТЕМАС (1920–1930 гг., с осени 1927 г. – ВХУТЕИН).

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН состоял из восьми факультетов: архитектурного, живописного, скульптурного, металлообрабатывающего, деревообрабатывающего, керамического, текстильного, полиграфического (графического). Обучению студентов на этих специальностях базисом являлась производственная подготовка на Осеннем отделении (дизайны «Цвета», «Объем», «Пространство», «Графика»).

Здесь, во ВХУТЕМАСе, процесс взаимодействия представителей различных видов искусства резко интенсифицировался за счет использования полноты возможностей. Это был кипищий творческий котел, где бурлили страсти, шел поиск языка нового искусства и формирование молодого поколения художников различных специальностей. ВХУТЕМАС явился результатом второй реформы художественного образования, в Петербурге проведенной в 1917 году. Он был сформирован путем слияния Первого и Второго Санкт-Петербургских художественных мастерских, созданных в 1918 году в ходе «первой реформы» художественного образования соответственно из Строгановского и Академического училищ и Училища живописи, ваяния и зодчества.

В объединении учебного заведения живописцев, скульпторов и архитекторов

Введение



О МЕСТЕ И РОЛИ НАСЛЕДИЯ ВХУТЕМАСА

Сейчас, в конце XX века, становится все более очевидным, что стилевая характеристика созданной в этом веке предметно-пространственной среды существенно отличается от всего того, что создавалось в прошлые эпохи. Современный стиль не мог появиться в результате частичного преобразования предыдущих стилистических художественно-композиционных систем, как это нередко происходило в прошлом при смене стилей. Потребовалась радикальная ломка традиционных, складывавшихся веками (нередко обслуживающих несколько «исторических» стилей) средств и приемов художественной выразительности.

Практически вся первая треть XX века ушла на расшатывание и преодоление старых стереотипов, выработку новых концепций и формирование основ нового стиля. Все началось с изобразительного искусства, где в процессе интенсивных формально-эстетических экспериментов закладывались общие основы нового стиля. На рубеже 1910--1920-х годов во многих наиболее радикальных течениях левого изобразительного искусства, экспериментировавших на уровне отвлеченных композиций, явно выявились тенденции выхода в предметный мир. Левое изобразительное искусство как бы создавало стилистический задел для запаздывавшей в своем развитии архитектуры и формировавшегося тогда дизайна. Наступал этап, когда предметно-художественная сфера творчества (архитектура, дизайн, декоративно-оформительские виды творчества) должна была принять от изобразительного искусства эстафету в формировании нового стиля.

Необходим был «механизм» передачи этой эстафеты. На рубеже 10--20-х годов в странах, где зарождался новый стиль, возникали своеобразные комплексные художественные объединения и организации, в которых в процессе творческого взаимодействия представителей различных видов искусства происходила передача эстафеты от левого изобразительного искусства предметно-художественным видам творчества.

Все это привело к бурным процессам формирования нового стиля в 20-е годы, когда архитектура вышла на первый план в стилеобразующих процессах.

Комплексные художественные организации, сделав свое дело, отошли в прошлое. Среди них в нашей стране наиболее влиятельными были Живскульптарх, УНОВИС, ИНХУК, ЛЕФ, ГИНХУК, ВХУТЕМАС.

Среди этих комплексных организаций, создававших условия для интенсивного творческого взаимодействия представителей различных видов искусства, важную роль играли появившиеся именно на этом уровне высшие учебные заведения особого типа. Они добавили к процессам взаимодействия различных видов искусства еще и влияние новой техники, роль которой в общих стилеобразующих процессах в XX веке неуклонно возрастала.

В России важнейшим центром формирования нового стиля на этапе, когда основную роль в стилеобразующих процессах брали на себя предметно-художественные виды творчества, стал ВХУТЕМАС (1920--1930 гг., с осени 1927 г. -- ВХУТЕИН).

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН состоял из восьми факультетов: архитектурного, живописного, скульптурного, металлообрабатывающего, деревообделочного, керамического, текстильного, полиграфического (графического). Обучению студентов на этих специальных факультетах предшествовала пропедевтическая подготовка на Основном отделении (дисциплины «Цвет», «Объем», «Пространство», «Графика»).

Здесь, во ВХУТЕМАСе, процесс взаимодействия представителей различных видов искусств резко интенсифицировался за счет использования потенциалов молодежи. Это был кипящий творческий котел, где бурлили страсти, шло становление нового искусства и формирование молодого поколения художников различных специальностей. ВХУТЕМАС явился результатом второй реформы художественного образования после Октябрьской революции 1917 года. Он был сформирован путем слияния Первых и Вторых Свободных государственных художественных мастерских, созданных в 1918 году в ходе первой реформы художественного образования соответственно из Строгановского художественно-промышленного училища и Училища живописи, ваяния и зодчества.

В объединении учебного заведения, готовившего художников, скульпторов и архитекторов

(представителей высокого искусства), с училищем, где готовили мастеров-художников для промышленности, видели тогда важный социальный акт, отражавший стремление нового общества сблизить и даже слить профессиональное искусство с производственным.

В результате было создано новое комплексное художественно-техническое высшее учебное заведение, где готовили архитекторов и металлообработчиков, живописцев и художников-полиграфистов, скульпторов и керамистов, театральных декораторов и художников по текстилю, деревообделочников и монументалистов.

ВХУТЕМАС стал легендой. Чем дальше в прошлое уходят от нас 20-е годы, когда существовал этот уникальный комплексный художественно-технический вуз, тем становится все более очевидным, что он был крупным явлением в искусстве XX века в целом. Во всяком случае ВХУТЕМАС по своей роли в художественной жизни того периода был не менее значительным, чем Баухауз. И это сейчас признают многие историки современного искусства.

Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза далеко выходит за рамки разработки методики преподавания. Разумеется, оба учебных заведения дали оригинальные, не имевшие аналогов в прошлом модели комплексных художественно-технических вузов. Их педагогический опыт, процесс формирования структуры учебного процесса -- все это чрезвычайно интересно и поучительно. И все же роль этих двух учебных заведений не только, а может быть даже и не столько в характере организации в них учебного процесса.

ВХУТЕМАС и Баухауз возникли и функционировали в период, когда в ходе взаимодействия различных видов искусства и инженерно-научного творчества происходили сложные процессы формирования нового стиля современной архитектуры и становления дизайна. Важнейшими генерирующими центрами этих процессов и стали в 20-е годы ВХУТЕМАС и Баухауз.

Пришедшие в эти вузы художники, скульпторы и архитекторы, разрабатывая и внедряя новую методику преподавания, не просто искали новые формы обучения студентов уже отработанным в практике профессиональным приемам и методам, а в ходе учебного процесса вырабатывали эти приемы. Тогда, например, еще просто не существовало профессиональной системы средств и приемов художественной выразительности ни в новой архитектуре, ни в дизайне. ВХУТЕМАС и Баухауз и стали теми центрами, где вырабатывался этот профессиональный язык под руководством лидеров новаторских творческих течений с использованием творческих потенциалов молодежи.

Вот это и есть самое важное, что определяет роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в развитии современного искусства, в становлении нового отношения к качеству среды обитания, в формировании творческих течений и концепций, в развитии нового стиля. Наследие ВХУТЕМАСа и Баухауза -- не просто история или опыт методики преподавания, а сложная совокупность профессиональных средств и приемов (прежде всего новой архитектуры и дизайна), средств первичных, формировавшихся в стенах этих учебных заведений.

Если так подходить к наследию ВХУТЕМАСа и Баухауза, то становится понятным почему до сих пор к выполненным там курсовым и дипломным работам сохраняется повышенный интерес не только со стороны историков и преподавателей, но и со стороны практиков (архитекторов, дизайнеров, художников). В художественном наследии этих важнейших центров формирования нового стиля сконцентрированы огромные формообразующие потенциалы, которые до сих пор продолжают питать стилиобразующие процессы. Курсовые и дипломные работы студентов ВХУТЕМАСа и Баухауза не простое ученическое штудирование уже сформировавшихся профессиональных приемов, а во многих случаях выработка принципиально новых средств и приемов формообразования. Все это приравнивает наследие этих учебных заведений к конкурсным и экспериментальным произведениям этапа становления нового стиля.

В такие переломные эпохи в развитии художественного творчества резко возрастает интенсивность генерирования новых формообразующих идей. Их бывает во много раз больше, чем практически возможно освоить на этапе становления нового стиля. Большая часть из них остается в виде нереализованного наследия, из которого затем непрерывно черпают творческие идеи последующие поколения художников.

Первая треть XX века по мощности слоя формообразующих идей занимает в истории искусства особое место. Пожалуй, трудно найти в прошлом такой период, когда за столь короткий срок появилось бы такое большое количество принципиально новых формообразующих идей. Это огромное нереализованное в свое время наследие стало надежным фундаментом нового стиля и в течение более полувека его формообразующие потенциалы постепенно осваивались художниками по мере введения в широкий научный и творческий обиход проектно-графических, конструктивно-пластических и живописных материалов (издания, выставки).

ВХУТЕМАС и Баухауз занимают особое место в богатом формообразующими потенциалами наследии 20-х годов. Но судьба материалов этих двух центров формирования нового стиля различна. Наследие Баухауза с большой тщательностью выявлено, собрано, классифицировано, проанализировано и введено в научный обиход.

Наследие ВХУТЕМАСа оказалось в ином положении. Изменение в нашей стране творческой направленности во многих областях искусства в начале 30-х годов привело к тому, что почти четверть века это наследие с точки зрения профессиональных приемов формообразования не привлекало внимания советских художников. Не занимались им в тот период наши искусствоведы и историки. Когда же, отвергнув в середине 50-х годов «украшательство», архитекторы и дизайнеры в поисках формообразующих идей обратились к наследию ВХУТЕМАСа, оно оказалось прочно забытым.

Интерес к этому наследию быстро нарастал. Курсовые и дипломные работы ВХУТЕМАСа не публиковались почти 30 лет, но те из них, которые были опубликованы в 20-е годы, свидетельствовали о их высоком художественном уровне. И это не удивительно, так как руководители студентов во ВХУТЕМАСе -- это был цвет советского художественного авангарда, пионеры нового стиля: А. Веснин, Н. Ладовский, Л. Лисицкий, В. Татлин, К. Мельников, П. Кузнецов, А. Куприн, И. Нивинский, И. Рабинович, Р. Фальк, А. Шевченко, Л. Попова, А. Родченко, И. Голосов, В. Кринский, А. Лавинский, Б. Королев, В. Степанова, В. Фаворский, Н. Удальцова, А. Древин, Д. Штеренберг, Г. Клуцис, Н. Митурич, Л. Бруни, С. Герасимов, К. Истомин, В. Мухина, И. Чайков, А. Голубкина, М. Гинзбург, И. Леонидов и др. А многие из тех, кто окончил ВХУТЕМАС, входили в плеяду наиболее талантливых мастеров нашей архитектуры, полиграфического искусства, живописи, скульптуры и еще только формировавшегося дизайна.

Лучшие архитектурные, дизайнерские, графические и пропедевтические студенческие рабо-

ты ВХУТЕМАСа безусловно находятся на самом высоком уровне произведений периода становления нового стиля, это произведения экстра класса, входящие в золотой фонд искусства XX века.

Если формообразующие потенции проектно-графического наследия Баухауза, давно введенного в научный и творческий обиход, широко использовались и во многом уже практически исчерпаны, то в наследии ВХУТЕМАСа заключено еще большое количество неиспользованных потенциальных возможностей формообразования. Это имеет особое значение сейчас, когда в стилиобразующих процессах в предметно-художественном творчестве явно обнаружился дефицит формообразующих идей.

В поисках проектно-графических и живописно-пластических материалов

О необходимости опубликовать материалы проектно-графического архива ВХУТЕМАСа ставили вопрос бывшие преподаватели и студенты ВХУТЕМАСа уже в конце 50-х годов. Они прекрасно помнили, что все лучшие работы (в том числе модели и чертежи) отбирались в метфонд ВХУТЕМАСа, а большинство работ фотографировалось, причем за годы существования вуза накопилась обширная уникальная фототека. Короче говоря ВХУТЕМАС имел богатейший проектно-графический архив. И казалось естественным, что этот архив где-то хранится. Текстовый архив ВХУТЕМАСа, насчитывающий многие тысячи документов, действительно хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) и он уже многие годы привлекает внимание исследователей.

Однако проектно-графический архив ВХУТЕМАСа (чертежи, рисунки, модели и фототека) ни в одном государственном хранилище не обнаружен. Существуют разные версии по поводу его судьбы -- по одним из них его просто списали в 30-е годы после закрытия ВХУТЕМАСа за ненадобностью, по другим -- он погиб во время эвакуации архивных материалов в годы войны 1941--1945 годов.

Когда, занимаясь с конца 50-х годов изучением архитектуры советского авангарда, я в середине 60-х годов подошел к теме ВХУТЕМАСа, мне окончательно стало ясно, что проектно-графического архива этого вуза как единого собрания в государственных хранилищах не существует. А между тем внимание к ВХУТЕМАСу все нарастало, тщательно изучался его текстовый архив, публиковались документы, и появилась опасность, что ВХУТЕМАС будет восприниматься только по линии словесного жанра, а не как значительное творческое явление, как мощный формообразующий центр нового стиля. Было чрезвычайно важно дополнить текстовые документы новыми проектно-графическими и живописно-пластическими материалами. Но прежде всего необходимо было определить стратегию поиска материалов проектно-графического архива ВХУТЕМАСа. Начиная эти поиски с той части архива, которая связана с пропедевтическими дисциплинами (Основное отделение), Архитектурным факультетом и основными дизайнерскими факультетами (Металлообрабатывающим и Деревообделочным). Чтобы искать эти материалы, требовалось, во-первых, точно знать, сколько же вообще было выполнено во ВХУТЕМАСе пропедевтических, архитектурных и дизайнерских студенческих работ, а, во-вторых, хотя бы ориентировочно представить себе сколько проектов могло сохраниться, чтобы ставить перед собой реальные задачи.

Пропедевтические дисциплины в первые два-три года существования ВХУТЕМАСа (1920--1923 гг.) проходили как бы внутриутробное развитие в ряде мастерских Архитектурного, Живописного и Скульптурного факультетов, причем в первое время шел отбор методики преподавания и самой проблематики пропедевтического курса. Так на Архитектурном факультете развивались две концепции архитектурной пропедевтики -- на основе психоаналитического метода преподавания Н. Ладовского (Объединенные левые мастерские -- Обмас) и на основе концепции построения архитектурных организмов И. Голосова (мастерская экспериментальной архитектуры). В основу общеузовской пропедевтической дисциплины «Пространство» был положен метод Н. Ладовского.

На Живописном факультете в первые годы на младших курсах было несколько мастерских, каждая из которых специализировалась на преподавании какой-то группы профессиональных художественных приемов. На базе этих мастерских формировались пропедевтические дисциплины сначала внутри факультета, а затем две из них («Графика» -- А. Родченко, «Цвет» -- Л. Попова и А. Веснин) стали межфакультетскими и были положены в основу соответствующих пропедевтических дисциплин Основного отделения.

На скульптурном факультете межфакультетная дисциплина «Объем» формировалась в мастерской, которой совместно руководили Б. Королев и А. Лавинский.

С выделением Основного отделения в самостоятельное подразделение ВХУТЕМАСа (с 1923 года) пропедевтические дисциплины приобретают более универсальный характер и становятся обязательными для всех студентов, которые занимались на Основном отделении первые два года. Однако уже и на Основном отделении группы студентов формировались с учетом их будущей специализации и в зависимости от этого определялись профилирующие пропедевтические дисциплины. Особенно четко это проявлялось на втором курсе Основного отделения, что еще больше усилилось в 1926 году, когда второй курс был включен в состав специальных факультетов, где пропедевтика приобретала четко специализированное направление.

Все это и предопределило стратегию поиска проектно-графических материалов ВХУТЕМАСа, связанных с общей и специализированной пропедевтикой. Важно было, например, выявить материалы тех мастерских Живописного, Скульптурного и Архитектурного факультетов, где зарождались в начале 20-х годов пропедевтические дисциплины. Это первая группа материалов. Во вторую группу входили задания по пропедевтическим дисциплинам на первом курсе Основного отделения. Третью группу составила специализированная пропедевтика.

Определить точно, сколько было выполнено студенческих работ в тех мастерских Живописного и Скульптурного факультетов, где формировались пропедевтические дисциплины, трудно, особенно, если иметь в виду только те задания, которые имеют отношение к пропедевтике. Во

всяком случае число выполненных студентами заданий едва ли превышало в каждой мастерской несколько десятков.

В Обмесе пропедевтическая дисциплина «Пространство» формировалась в процессе разработки архитектурных проектов, причем на каждую тему Н. Ладовский давал последовательно отвлеченное и производственное задание. Близкая к этой существовала методика в начале 20-х годов и в мастерской экспериментальной архитектуры, которой совместно руководили И. Голосов и К. Мельников. Можно считать, что в Обмесе за три года (1920--1923) было выполнено около 200 проектов, а в мастерской экспериментальной архитектуры не более 100.

После организационного выделения Основного отделения (1923 г.) на его первом курсе по дисциплине «Пространство» студенты выполняли по 4--5 заданий, в основном в макетах. На двух курсах Основного отделения в феврале 1924 года насчитывалось 463 человека, а в ноябре 1925 года 388 человек. Таким образом, на первом курсе Основного отделения обучалось около 200 студентов и большая часть из них выполняла отвлеченные задания по дисциплине «Пространство», начиная с 1923 года до 1929 года, когда Основное отделение было ликвидировано. Видимо общее число студенческих работ по отвлеченным заданиям по дисциплине «Пространство» превышает 1000, но едва ли более 2000. Скорее всего это 1200--1500 работ (чертежи, рисунки, модели). Исходя из этого и следовало планировать поиски студенческих работ по этой дисциплине.

Сколько же всего выполнено архитектурных студенческих проектов за время существования ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа? Архитектурный факультет этого вуза окончили 350 человек, причем более ста из них в 1930 году были выпущены ускоренно без выполнения дипломного проекта. Таким образом дипломных проектов насчитывается около 250.

На втором курсе, начиная с середины 20-х годов студенты Архфака выполняли в среднем по 4 проекта по архитектурной пропедевтике. Таких проектов за 5--6 лет было выполнено всего, по-видимому, 1500--2000. На III и IV курсах Архфака студенты выполняли еще 4--6 проектов (включая преддипломный, так называемый контрольный). Следовательно, таких курсовых проектов существовало около 2000.

Значит, в целом по Архфаку можно было ориентироваться на такие цифры: училось до 500 студентов (считая тех, кто был на I--III курсах, когда ВХУТЕИН был ликвидирован). За полный курс обучения студент Архфака выполнял 10--12 собственно архитектурных проектов. Но если учесть, что в первые и последние годы существования ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа студенты проходили не полный курс (раньше начали учебу, т.е. до создания ВХУТЕМАСа, или же позже ее кончили, уже после ликвидации ВХУТЕИНа), то всего было, видимо, выполнено 3--4 тыс. студенческих проектов.

Важно учесть также и характер подачи проектов. Отвлеченные задания по дисциплине «Пространство» -- это в своем подавляющем большинстве или модель, или чертеж на одном листе. И все же почти в каждом личном архиве хотя бы бегло я просматривал материалы и последующих лет.

И далеко не в единичных случаях выяснялось, что, например, у многих бывших студентов Архитектурного факультета лучшими проектами были их студенческие работы, выполненные во ВХУТЕМАСе под руководством лидеров течений архитектурного авангарда. Сначала мне это казалось странным и почти невероятным. Я даже предполагал, что на критерий оценки влияет моя личная увлеченность наследием ВХУТЕМАСа. В какой-то степени, разумеется, влияло и это, однако сейчас я могу с полной определенностью сказать, что курсовые и дипломные проекты Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа для многих его выпускников были выполнены на уровне их наивысших творческих возможностей, усиленных к тому же самой атмосферой этого уникального вуза и влиянием творческой концепции руководителя мастерской. Достаточно назвать такие вошедшие в золотой фонд советской и всей современной архитектуры дипломные проекты, как Институт Ленина И. Леонидова, летающий город Г. Крутикова, международный Красный стадион М. Коржева, центральный вокзал в Москве А. Бурова, линейный город В. Лаврова и целый ряд других.

Обратная картина обнаружилась при просмотре многих личных архивов бывших студентов Живописного факультета. Их работы более позднего времени, как правило, были выше по художественному уровню, а студенческие работы в большинстве случаев оставались на уровне добротных ученических композиций.

На остальных факультетах ситуация была то ближе к Архитектурному (в первую очередь на производственных факультетах), то к Живописному, которые оказались в этом отношении расположенными как бы на крайних позициях.

Сложности поисков проектно-графических и живописно-пластических материалов ВХУТЕМАСа усугублялись еще и тем, что у многих моих «объектов» исследований вообще не оказывалось в их личном архиве никаких материалов по ВХУТЕМАСу. Учебные работы или давно выбросил сам владелец архива, или они были утрачены в годы войны (в дом попала бомба, пошли на растопку печки и т.д.), или их выбросили домашние бывшего студента, считая материалы не нужным хламом. Нередко я слышал такие слова -- где же Вы были раньше, вот недавно переехали на новую квартиру и весь хлам из антресолей выбросили. Те бывшие студенты ВХУТЕМАСа, у которых ничего не сохранилось, очень волновались, что остались как бы вне истории ВХУТЕМАСа. Они подробно рассказывали о своей учебе в вузе и часто рисовали мне по памяти свои учебные работы. Таких восстановленных (эскизно) их авторами студенческих работ в моем архиве несколько десятков.

Беседы с бывшими преподавателями и студентами ВХУТЕМАСа проходили, как правило, у них в квартире. С учетом почтенного возраста моих собеседников и приобретенного мной опыта общения с «объектами» исследований, свидетельствующего, что острота обсуждения темы падает через 2--3 часа, я, как правило, ограничивал беседу этим временем. Поэтому во многих случаях приходилось беседовать не один раз (иногда это было 5--8 посещений). Во время беседы я вел записи (в моем архиве многие сотни страниц записей таких бесед). Мы рассматривали подробно личный архив собеседника и я отбирал из него документы, чертежи, эскизы, рисунки, живописные работы, модели и фотографии, которые брал на время, возвращая после фотогра-

фирования и снятия копий. Или же съемка велась на месте, в квартире владельца архива, так как не всегда владельцы личных архивов или их наследники легко давали материалы на вынос, боясь выпустить их за пределы квартиры. Их можно понять -- для них это реликвии. Приходилось убеждать, что наличие у меня фотокопии (и негативов) увеличивает вдвое шансы сохранения материалов для истории. И это были не просто слова, а утверждение, основанное на горьком опыте.

Приведу пример из моей практики поиска архивных материалов. Выше говорилось, что во многих личных архивах не было проектно-графических материалов по ВХУТЕМАСу. Но зато были такие личные архивы, где хранились материалы не только самого автора, но и работы его товарищей по ВХУТЕМАСу. Такие архивы сразу значительно увеличивали количество выявленных материалов. Один из самых богатых личных архивов такого типа принадлежал архитектору (бывшему студенту, а затем преподавателю ВХУТЕМАСа), жившему одному за городом в одноэтажном доме. Архив был в идеальном состоянии -- все студенческие работы автора лежали в специальных выдвижных ящиках, проложенные папиросной бумагой. У него было много фотокопий проектов других студентов ВХУТЕМАСа и даже несколько десятков стеклянных негативов, по-видимому, остатки знаменитой негативки ВХУТЕМАСа. Телефона в доме не было -- мы переписывались и я много раз бывал в доме этого «объекта» исследования, беседуя с ним и забирая на время его работы для пересъемки.

Обычно владельцы личных архивов труднее давали «на вынос» свои проекты, чужие же предоставляли более охотно. В этом случае было наоборот -- свои работы выдавались, а чужие (фотокопии) почему-то нет. Я так и не мог убедить своего собеседника позволить мне переснять фотокопии с проектов его товарищей по ВХУТЕМАСу, причем в этих фотографиях были проекты, которые не сохранились (даже в фотокопиях) у их авторов. Больше того, о ряде чужих работ он мне только говорил, но так их и не показал. Кончились наши беседы и мы расстались. Прошло два-три года и этот архитектор связался со мной по телефону и попросил срочно к нему приехать. При встрече выяснилось, что он был очень болен, сказал, что на днях ложится в больницу и решил подарить мне те фотокопии с проектов его товарищей, которые я когда-то просил для пересъемки. Он добавил, что остальные материалы в том числе негативы, он предоставит мне для работы после возвращения из больницы. На мои вопросы -- не нужна ли ему помощь и в какую больницу его кладут, он ответил, что ему ничего не надо и он сам мне позвонит. Прошло несколько месяцев и через Союз архитекторов СССР я узнаю, что владелец архива уже три месяца как умер. После долгих усилий удалось связаться с его родственниками, живущими в Москве (племянники с высшим образованием). Первое, что я спросил по телефону -- что стало с архивом. Мне спокойно ответили -- мы его сожгли, потому что комнату надо сдать в местный совет и ее необходимо освободить от вещей, но какие-то бумаги еще валяются в комнате и я могу их взять. В доме я застал полный разгром -- богатейшего, тщательно хранимого в занимавшем целую стену стеллаже архива не было. Оказывается родственники жгли его три дня, устроив во дворе большой костер. Не рискуя повторить те слова, которые я сказал этим огнепоклонникам. Повезло лишь пачкам стеклянных негативов, которые были слишком тяжелы и их не успели выбросить (дело было зимой) -- я забрал их. Кроме того, часть архива один родственник взял, чтобы сдать как макулатуру. Он жил за городом по другому шоссе. Я выехал к нему и мне удалось спасти мизерную часть архива, в том числе альбом фотографий с проектов одного давно умершего архитектора, личного архива которого не сохранилось. Трудно даже представить, что погибло в этом архиве -- я видел лишь его небольшую часть; как говорил мне владелец архива, у него были, например, материалы Татлина. Сейчас все, что осталось от работ самого владельца архива -- это негативы в моем архиве. Вот в этом случае сработала двойная гарантия, но, к сожалению, лишь по отношению к его личным работам, а не к архиву в целом.

Это далеко не единичный случай, когда архивы выбрасываются после смерти их владельца. Как-то мне позвонил один из моих «объектов» исследования и сказал, что умерла вдова одного окончившего ВХУТЕМАС архитектора, квартиру надо срочно сдать, а родственники, распорядившись вещами, не знают, что делать с многочисленными папками с материалами и документами. В последний момент мне удалось вывезти материалы, уже предназначенные на выброс. Среди них великолепные фотокопии студенческих работ владельца архива.

Был и такой случай -- я несколько раз беседовал с известным архитектором (он окончил ВХУТЕМАС), брал у него материалы для копирования, а через несколько лет он неожиданно пришел ко мне сам и отдал мне эти материалы со словами "хотя у меня сын и архитектор, но я боюсь за судьбу своего творческого архива -- у меня нет душеприказчика, пусть эти материалы будут у Вас." Через год он умер.

Или еще один пример. В 50-е годы умер выпускник, а затем и преподаватель ВХУТЕМАСа. Он жил один, и когда родственники собрались выбросить его архив, три его товарища разделив материалы между собой взяли их себе. Прошло много лет и один из них, предоставив мне для работы свою треть, назвал имена и двух других. Но оказалось, что один из них (с ним я связался) забыл об этом факте и вообще не знает, где может быть этот материал. После долгих поисков осталась последняя надежда -- неотопливаемая кладовая на даче. Едем туда и под всевозможными старыми вещами находим отсыревшие папки с уникальными материалами. Кстати, в той же кладовой неожиданно для владельца дачи были обнаружены и его студенческие проекты (он тоже окончил ВХУТЕМАС).

Пожалуй, все же наиболее тщательно хранят материалы умерших владельцев архивов их вдовы. Они нередко с благоговением доставали проекты, рисунки, документы и фотографии и очень боялись выпускать их за пределы дома, говоря, что вот ведь столько лет они так хорошо хранились. Приходилось объяснять, что мой приход -- это и есть тот самый случай, для которого хранились эти материалы и что другого такого случая может просто не быть.

Я мог бы много рассказывать, с каким большим трудом и в то же время с какими счастливыми минутами связаны такие поиски архивных материалов ВХУТЕМАСа. Обследование личных архивов и беседы с архитекторами и художниками старшего поколения помогли мне почувствовать саму атмосферу тех лет. Это, конечно, большое преимущество, когда историк может не только пользоваться материалами, но и беседовать с людьми того периода, который он изучает. В ходе личных контактов многое прояснилось в творческой атмосфере тех лет, во взаимоотношении творческих течений, концепций и отдельных людей.

Что касается конкретно проектно-графических и живописно-пластических материалов ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа, то за 60-е -- 80-е годы мною в личных архивах и изданиях выявлено к настоящему времени такое количество материалов, которое позволяет на реальных работах показать роль ВХУТЕМАСа в формировании современной архитектуры и дизайна, и стиля XX века в целом. Это бесспорно уникальное наследие советской художественной культуры.

В последние 15--20 лет работы выпускников ВХУТЕМАСа привлекают все больше внимания работников центральных и провинциальных художественных музеев. Причем наряду с произведениями последующих лет музеи приобретают и работы, выполненные во ВХУТЕМАСе. К настоящему времени работы многих выпускников Живописного, Скульптурного, Керамического, Полиграфического (графического) и Текстильного факультетов ВХУТЕМАСа оказались рассредоточенными по всей территории страны и находятся в запасниках десятков центральных и периферийных музеев. Это гарантирует сохранность материалов, но затрудняет работу с ними не только в силу географической отдаленности большинства музеев, но и потому, что ученические работы (многие из которых не датированы) художников, как правило, не отделены от более поздних работ.

ВХУТЕМАС и этапы творческих поисков в различных видах искусства

Рассматривая иллюстративный материал данного издания, читатель безусловно обратит внимание на формально-стилистическую сложность комплекса, объединяемого термином ВХУТЕМАС. Может даже создаться впечатление, что различные факультеты ВХУТЕМАСа существовали как бы на различных этапах развития искусства XX века. Например, во второй половине 20-х годов на Архитектурном и основных дизайнерских факультетах, а также на занятиях по пропедевтической дисциплине «Пространство» идут интенсивные поиски новых средств и приемов выразительности, в то время как на Живописном, Скульптурном или Полиграфическом факультетах в основном идут процессы освоения профессиональных приемов, уже имеющихся в этих видах художественного творчества. Чем же объяснить такое несовпадение по времени экспериментальных творческих поисков на различных факультетах ВХУТЕМАСа? Только ли это зависело от состава преподавателей на том или ином факультете или же имелись и другие причины, связанные с общими стилиобразующими процессами в художественном творчестве?

Личность преподавателя безусловно играла большую роль в общей ориентации факультета (отделения или мастерской) на новаторские поиски или на традиционные методы преподавания. Например, В. Фаворский, внедряя свою творческую концепцию на Полиграфическом факультете, практически свел к минимуму влияние полиграфического конструктивизма на учебные работы студентов.

И все же, анализируя изобразительный материал ВХУТЕМАСа и отмечая несовпадение по времени формально-стилистических поисков на его факультетах, необходимо прежде всего учитывать реальные творческие процессы в различных видах искусства в 20-е годы и в первой трети XX века в целом.

Москва в годы становления советского искусства была средоточием новаторских художественных поисков, а ВХУТЕМАС -- важнейшим центром, где эти поиски велись наиболее интенсивно. Ситуация во ВХУТЕМАСе отражала как общее положение в художественном творчестве, так и процессы формообразования в отдельных видах искусства. Но в том-то и дело, что в ряде областей художественного творчества (например, в живописи и в скульптуре) наиболее интенсивные экспериментальные формально-эстетические поиски достигли апогея до образования ВХУТЕМАСа и захватили в своей завершающей стадии лишь первые годы его существования (начало 20-х годов). Роль левого изобразительного искусства, начиная с середины 20-х годов, резко пошла на убыль во ВХУТЕМАСе. Многие левые художники продолжали преподавать во ВХУТЕМАСе, но уже не живопись. Внося свой вклад в общие стилиобразующие процессы, экспериментальная стадия новаторских течений изобразительного искусства в основном, завершилась в нашей стране в начале 20-х годов (уложившись в десятилетие 1912--1922 года). Причин такого поворота в левом изобразительном искусстве было несколько: и внутри профессиональных, и внешних (в том числе политико-идеологических). Но эта проблема требует углубленного анализа.

На начальной стадии формирования ВХУТЕМАСа как комплексного художественно-технического вуза левые художники внесли свой вклад в становление нового отношения к процессам формообразования. Именно они создали первые пропедевтические дисциплины, в которых были использованы многие формально-эстетические находки левого искусства и которые играли революционизирующую роль как во ВХУТЕМАСе в целом, так и на его отдельных факультетах. А созданное на базе этих дисциплин Основное отделение стало тем художественным каркасом, который скреплял воедино сложную структуру ВХУТЕМАСа.

Таким образом наследие радикальных левых течений изобразительного искусства (его беспредметной стадии) оказалось наиболее продуктивно использованным не на Живописном или Скульптурном факультетах, а в пропедевтических дисциплинах. Эти левые течения мощно повлияли на всю творческую атмосферу во ВХУТЕМАСе, но на их базе так и не удалось создать методику преподавания на специальных факультетах. Больше того, сами представители левых течений даже не делали попыток формировать такую методику, ограничившись созданием пропедевтических курсов.

Именно в момент, когда шло становление ВХУТЕМАСа как художественной школы, в начале

20-х годов, проходил сложный процесс передачи эстафеты в области формирования нового стиля от левых течений изобразительного искусства предметно-художественным видам творчества (в первую очередь архитектуре и рождавшемуся тогда дизайну -- производственному искусству). Процесс этот протекал сложно, противоречиво и даже болезненно. Сами левые художники, интуитивно ощущая завершение наиболее продуктивной стадии своих формально-эстетических экспериментов, уходили в предметно-художественные виды творчества. Это происходило и в самом ВХУТЕМАСе. В результате ни на Живописном, ни на Скульптурном факультетах так и не были созданы школы на базе радикальных течений левого искусства. Возможно уход ряда левых художников в «предметный мир» был связан и с тем, что они не видели перспектив разработки методики преподавания в рамках изобразительного искусства.

Поэтому находки и достижения радикальных формально-эстетических экспериментов левого изобразительного искусства были освоены во ВХУТЕМАСе главным образом пропедевтическими дисциплинами, на которые они оказали решающее влияние.

На Живописном факультете ВХУТЕМАСа основу преподавательского состава составляли представители объединения московских живописцев «Бубновый валет», возникшего в 1910 году. Для входивших в него художников были характерны живописные искания в духе постимпрессионизма.

Сам характер творческой направленности работы этих художников, которые были мастерами пейзажа, натюрморта и портрета, не содержал в себе базы для логично разработанной методики преподавания. Они влияли на учеников главным образом своим творчеством. У них не было даже стремления рационализировать методику преподавания (как это было характерно для левых художников, внедрявших в начале 20-х годов во ВХУТЕМАСе «объективный метод» преподавания), не были они готовы и учить студентов созданию тематических композиций, а именно тематические картины рассматривались тогда как основа нового социального заказа художникам.

В результате в целом уровень студенческих работ Живописного факультета оказался ниже студенческих работ Архитектурного факультета как по степени формально-эстетической новизны, так и по профессиональному мастерству.

Если лучшие курсовые и дипломные проекты Архитектурного факультета были новым словом в масштабах мировой архитектуры, а их профессиональный уровень не уступал работам ведущих архитекторов-новаторов, то курсовые и дипломные работы Живописного факультета оставались в своей массе ученическими композициями, не игравшими роли в развитии живописи и значительно уступавшими по мастерству работам преподавателей.

Почти все интересное, выходящее за рамки чисто ученических работ в живописи и в скульптуре во ВХУТЕМАСе и в предшествовавших ему Первых и Вторых ГСХМ происходило в 1918--1922 годах, когда левые течения завершали свои интенсивные формально-эстетические поиски. В дальнейшем новые идеи, например на Живописном факультете, в большей мере проявлялись не в станковых работах, а в поисках студентов монументального отделения и особенно в работах студентов театрально-декоративного отделения по оформлению массовых действий и праздников.

Итак уровень мастерства и степень новизны студенческих работ различных факультетов ВХУТЕМАСа зависел не только (а может быть даже и не столько) от уровня профессионализма преподавателя, но и от того какую стадию в своем развитии проходил в 20-е годы данный вид художественного творчества. Архитектура именно в 20-е годы проходила этап интенсивного формирования нового стиля. ВХУТЕМАС был важнейшим центром формирования основных течений советского архитектурного авангарда, центром генерирования новых идей и становления приемов формообразования.

На 20-е годы падает и этап формирования дизайна (производственного искусства), наиболее авторитетные творческие концепции которого (Л. Лисицкого, А. Родченко и В. Татлина) с наибольшей полнотой проявились во ВХУТЕМАСе, где был подготовлен и первый отряд советских дипломированных дизайнеров.

Во ВХУТЕМАСе сформировалась и оригинальная школа ксилографии. Наряду с глубоко разработанной теорией композиции В. Фаворского огромную роль в формировании этой школы сыграл сам факт возрождения книжной гравюры, преемственно (хотя и опосредованно) связанной с рукописной футуристической книгой. Эта внешне вроде и не четко проявлявшаяся связь наряду с косвенным влиянием конструктивистской книги и классики придала студенческим работам учеников Фаворского такие качества, которые позволяют рассматривать их как важную составную часть школы Фаворского, занимающей почетное место в полиграфическом искусстве XX века.

Во ВХУТЕМАСе зарождались новые идеи оформления текстиля и конструирования посуды. В результате степени оригинальности студенческих работ оказалась весьма неодинаковой на различных факультетах.

Безусловно «венцом ВХУТЕМАСа» (по выражению А. Луначарского) был Архитектурный факультет и созданная преподавателями архитекторами пропедевтическая дисциплина «Пространство». Поэтому материалы по архитектурному факультету и по дисциплине «Пространство» представлены в данной монографии особенно широко.

И это отвечает реальной проблемной ситуации и роли архитектуры и пропедевтики ВХУТЕМАСа в стилиобразующих процессах 20-х годов.

Выявляя многие годы материалы ВХУТЕМАСа, я, с одной стороны, стремился восстановить в истории роль этого учебного заведения в развитии советского художественного авангарда и стиля XX века в целом, а с другой -- ввести в научный и творческий обиход малоизвестный или совсем не известный (даже в те годы) оригинальный художественный материал.

Влияние творческих идей, исходивших из ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа, осуществлялось в 20-е годы по различным каналам -- публикации в печати, выставки курсовых и дипломных работ как в нашей стране, так и за рубежом (например, большое количество работ различных факультетов ВХУТЕМАСа было экспонировано на Международной выставке декоративного искусства в Париже в 1925 году). Причем наибольший резонанс в сфере художественного творчества в 20-е годы неизменно вызывали работы по пропедевтическим дисциплинам и проекты студентов Архитектурного факультета.

Показательна в этом отношении статья А. Луначарского, опубликованная в 1928 году после посещения им отчетной выставки ВХУТЕИНа.

«Первое, что я отмечу, как плюс, -- писал он, -- это успехи подготовительного курса. В сущности говоря, этот подготовительный курс, на котором молодые люди проходят элементы всех изобразительных искусств (живопись, скульптура, графика) в форме отдельных дисциплин (линия, цвет, пространство, объем), явился прочным остатком наших исканий, начавшихся с самого начала революции. И этот остаток прочен. Его не надо никому уступать... Сейчас совершенно очевидно, что это новшество пустило глубокие корни и делается твердым методическим фундаментом дальнейших успехов нашей художественной педагогики»¹.

Публикации материалов о ВХУТЕМАСе

Как уже отмечалось выше, в 20-е годы в специальной и широкой периодической печати публиковались статьи о ВХУТЕМАСе, иллюстрировавшиеся курсовыми и дипломными работами студентов.

Особое место среди этих публикаций занимают издания самого ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа. Это сборник «Архитектура ВХУТЕМАСа» (1927 г.), рекламный проспект «ВХУТЕИН» (1929 г.), газета «Архитектура и ВХУТЕИН» -- выпуск первый и единственный (1929 г.), около десяти выпусков многотиражных газет ВХУТЕИНа «Красный Октябрь» (1927--1929 гг.) и «Борьба за кадры» (1929--1930 гг.), а также малотиражный выпуск N 1 «Известий ОБКОН» 1928 г. (журнал бюро кафедр общественных и искусствоведческих наук ВХУТЕИНа -- машинописный текст, обложка типографская), рекламный проспект полиграфического факультета, программа Основного отделения и др.

После 20-х годов более четверти века материалы по ВХУТЕМАСу--ВХУТЕИНу практически не публиковались.

На рубеже 50-х и 60-х годов в условиях общего подъема интереса к искусству 20-х годов возрастает внимание и к наследию ВХУТЕМАСа. Одни исследователи привлекают материалы ВХУТЕМАСа при разработке более общих проблем советского художественного авангарда, другие изучают текстовые архивные материалы ВХУТЕМАСа, ограничиваясь конкретной темой. В специальных журналах и научных сборниках появляются статьи о ВХУТЕМАСе в целом, о пропедевтических дисциплинах и отдельных факультетах. Среди этих публикаций можно отметить статьи А. Абрамовой, Н. Адаксиной, Р. Антонова, Л. Жадовой, Н. Кольцевой, В. Костина, А. Лаврентьева, Л. Марц, О. Роттенберг и некоторых других.

В последующие годы появляются в печати воспоминания бывших вхутемасовцев.

Однако в публикациях как исследователей, так и бывших студентов ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа долгое время преобладали текстовые материалы. В качестве иллюстраций использовались в основном работы студентов, публиковавшиеся в 20-е годы. Новые проектно-графические и живописно-пластические материалы публиковались в крайне ограниченном количестве.

Часть выявленных мной материалов из личных архивов бывших преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа публиковалась и публикуется в ряде моих статей и монографий, посвященных творческим течениям, мастерам и общим проблемам развития отдельных видов искусства 20-х годов, а также в двухтомном издании на французском языке. Однако большая часть студенческих работ еще ни разу не публиковалась. Предлагаемая читателю монография является наиболее полной публикацией иллюстративного материала ВХУТЕМАСа--ВХУТЕИНа.

Структура данной монографии позволяет наряду со сквозным рассмотрением общих проблем и этапов развития школы сгруппировать в самостоятельные разделы обзорно-справочный и иллюстративный материал по отдельным пропедевтическим дисциплинам и факультетам.

Выявленные материалы позволяют с достаточной полнотой реконструировать комплексное художественно-техническое учебное заведение ВХУТЕМАС--ВХУТЕИН.

Завершается этап, когда можно еще не только выявить материалы по ВХУТЕМАСу в личных архивах, но и многое уточнить в личных беседах с бывшими вхутемасовцами. Время неумолимо! Многих из тех, с кем я беседовал, уже нет среди нас. У будущих историков не будет физической возможности опросить бывших студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа. Приходится спешить, чтобы иметь возможность не только по документам, но и непосредственно спрашивая участников, составить представление об изучаемом явлении. Беседы с бывшими вхутемасовцами не только приоткрыли мне новые нигде не зафиксированные факты, но и заставили по-новому «заговорить» многие текстовые и изобразительные материалы.

Я с глубокой благодарностью вспоминаю об этих беседах и глубоко сожалею, что большинству из тех с кем я беседовал уже не суждено увидеть эту монографию опубликованной.

Вот имена моих собеседников (бывших преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа, ГСХМ, МУЖВЗ и Строгановского училища), без которых многое из того, что опубликовано в книге могло бы так и остаться неизвестным истории: А. Авдеева, П. Александров, В. Алфеевский, Н. Андриканис, Ф. Антонов, М. Ануфриева, А. Аркин, В. Арманд, К. Афанасьев, М. Барщ, Н. Беседа, Г. Блюм, С. Болдырев, Г. Борисовский, Е. Бугрова, Д. Булгаков, Л. Бумажный, А. Бунин, З. Быков, Н. Быкова, И. Вайнштейн, Н. Гайгаров, А. Галактионов, Т. Гапоненко, С. Гельфельд, Э. Гинслинг, Г. Гладышева, Ан. Голубев, Ал. Голубев, Л. Гриншпун, П. Губарев, Е. Гуревич, Ю. Жданович, М. Жиров, А. Жолтевич, Д. Жуликова, А. Забелина, И. Завадская, Л. Залеская, Н. Замятина, Д. Заонегин, Е. Зернова, Г. Зимин, Г. Зундблат, Р. Иодко, И. Иоозефович, Е. Иохелес, Н. Исаева, В. Калинин, В. Калмыков, А. Каплун, П. Караченцев, С. Кибирев, П. Кирпичев, Б. Кисин, В. Ковальский, В. Колбин, Л. Комарова, М. Коржев, А. Коробов, Н. Короткова, Г. Кочар, Н. Красильников, Ф. Крестин, В. Кринский, М. Кузнецов, И. Кузьмин, И. Кычаков, А. Лавинский, В. Лавров, И. Ламцов, В. Латонина, М. Лебедева, Д. Лехтман, М. Луговская (Шуйкина), С. Лучишкин, А. Лушин, М. Мазманян, Ф. Малаев, З. Маркина, А. Машинский, К. Мельников, Т. Мертешова, В. Мещерин, И. Милинис, М. Младова,

¹ Газета «Известия», 27 мая 1928 г.

Н. Мусатов, В. Мухар, А. Мухин, Ю. Мушинский, Л. Наппелбаум, Л. Наумова, А. Носкова, Л. Павлов, А. Пастернак, В. Петров, Н. Полуэктова, В. Попов, Ю. Попов, С. Прессман, Л. Райцер, Б. Рогайлов, И. Рождественская, Б. Рыбченков, Г. Савинов, А. Самойловских, Е. Семенова, А. Сильченков, В. Симбирцев, М. Синявский, Р. Смоленская, Б. Соколов, Н. Соколов, Н. Солодовникова, А. Сотников, Н. Стародуб, В. Стенберг, С. Темерин, Н. Травин, М. Туполев, М. Туркус, Н. Уманский, Н. Федорова (Пограницкая), М. Фрам, И. Француз, А. Холодная, Т. Шадриков, Т. Шапиро, М. Шаргородский, Н. Шмидт, Н. Штамм, Е. Эндриксон и другие.

Кроме того, я глубоко благодарен родным, близким и друзьям тех из бывших преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа, которых мне уже не удалось застать живыми, но личные архивы которых сохранились. Мне была предоставлена возможность ознакомиться и сфотографировать эти материалы. Назову лишь часть имен бывших преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа, архивы которых были мне предоставлены их родными, близкими и друзьями: А. Бабичев, В. Балихин, А. Веснин, Э. Визин, М. Гинзбург, Г. Глуценко, И. Голосов, Г. Гольц, А. Гончаров, С. Завадская, А. Зальцман, Н. Киселева, А. Коджак, Б. Королев, Г. Крутиков, И. Леонидов, Л. Лисицкий, И. Лукомский, А. Магидсон, Г. Мапу, П. Митурич, И. Нивинский, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, Е. Тейс, Н. Удальцова, Р. Фальк, В. Фаворский, Я. Цирельсон, Н. Черпышов, Е. Штейнбах, Ю. Щукин и др.

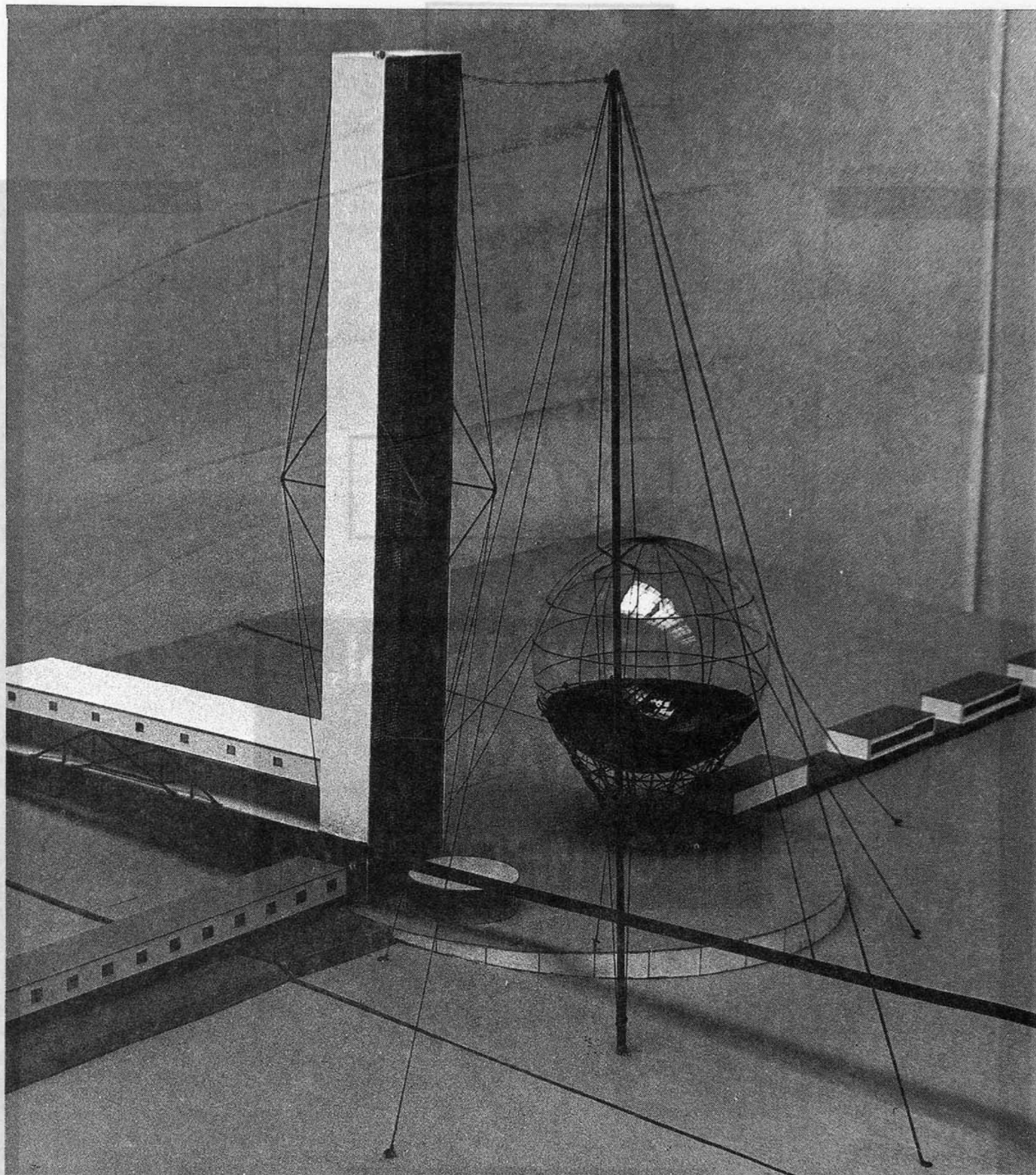
раздел

ПРОБЛЕМЫ, ЭТАПЫ, ПРОТИВОРЕЧИЯ

1

раздел

ПРОБЛЕМЫ, ЭТАПЫ, ПРОТИВОРЕЧИЯ



1. ПРОБЛЕМЫ И ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА

Проблемная ситуация в искусстве России в предреволюционные годы

Чтобы понять специфику творческой направленности в вопросах формообразования в советской художественной культуре в 20-е годы, необходимо учитывать особенности проблемной ситуации в искусстве России в 1910-е годы, которая существенно отличалась от условий зарождения нового стиля в других странах Европы.

Специфика состояла в том, что в предреволюционные годы (перед Октябрьской революцией 1917 года) процессы формообразования в изобразительном искусстве и в предметно-художественной сфере (прежде всего в архитектуре) развивались как бы в противоположных направлениях.

Левые течения изобразительного искусства в ходе бурных формально-эстетических экспериментов за несколько лет совершили стремительный и результативный рывок. Наиболее радикальные новаторские течения вышли на такой общий уровень разработки проблем формообразования, который практически включал в себя все виды пространственных искусств. Именно в недрах изобразительного искусства в нашей стране возникли такие влиятельные стилиобразующие концепции как супрематизм (К. Малевич) и конструктивизм (В. Татлин).

В то же время в архитектуре быстро нарастали тенденции, связанные с формированием неоклассики. Начавшиеся в ходе полемики с модерном, как стилизация в духе русского классицизма, неоклассические поиски в 1910-е годы вышли на весьма высокий художественный уровень. Появились и оригинальные концепции интерпретации художественно-композиционной системы классики -- это называли тогда «живой классикой» в отличие от академического следования законам классического ордера. Неоклассика становится в предреволюционное пятилетие ведущим творческим течением в российской архитектуре. Практически весь цвет российской архитектуры (И. Фомин, И. Жолтовский, В. Щуко, М. Лялевич, М. Перетатович и др.) работал в неоклассике, на ее позиции с энтузиазмом переходят молодые архитекторы. В неоклассике видели путь избавления от эклектики, возможность в условиях стиливого единства повышать уровень художественного мастерства, опираясь на устойчивые художественные критерии оценки проектов и сооружений.

Таким образом, в предреволюционные годы в России процессы формообразования в живописи и в архитектуре, в этих двух основных областях пространственных искусств, шли как бы в противоположных направлениях -- к максимально новому и к максимально проверенному традицией. Происходила и все усиливалась поляризация формально-эстетических поисков. Причем обе тенденции развивались, преодолевая стилистику модерна и выходя на два крайних полюса -- с одной стороны к самым общим истокам формообразования (эксперименты с отвлеченной формой), а с другой -- к наиболее разработанной классической системе формообразования.

Оба эти направления в художественной культуре России

достигли наиболее высокого художественного уровня в 1910-х -- начале 20-х годов. Более десяти лет они развивались параллельно, накапливали художественные потенции. Между ними возникло мощное силовое поле, через него сначала как бы проскакивали искры, а затем произошел мощный разряд, который, с одной стороны, обуглил (и даже сжег) многое в творческих концепциях этих направлений, а с другой -- способствовал рождению концепций формообразования в рамках художественного авангарда, завершивших формирование нового стиля.

В конечном счете новый стиль в 20-е годы в предметно-художественных видах творчества (включая архитектуру и дизайн) сформировал свою весьма упорядоченную по структуре художественно-композиционную систему, в становление которой внесли свой вклад супрематизм и конструктивизм.

Реальные зримые черты этой упорядоченной структуры нового стиля стали кристаллизироваться в профессиональном творчестве в первой половине 20-х годов, хотя отдельные ростки появились и раньше. И все же в целом 10-е годы, а частично и начало 20-х годов можно рассматривать как подготовительный этап формирования нового стиля, когда задачи создания нового тесно переплетались с задачами разрушения традиционных образных стереотипов. Причем особую остроту «разрушительный» деструктивный этап приобрел, именно в нашей стране, где, в отличие от других европейских стран, новый стиль не вырос из модерна, а был эстетически отрезан от него этапом неоклассики.

Отсюда такое неистовство экспериментов 10-х -- начала 20-х годов, их подчеркнуто деструктивный, «разрушительный» характер. Высокий художественный уровень неоклассики (начиная архитектурой и кончая книжной графикой) и ее все возрастающий авторитет в профессиональной художественной среде как бы спровоцировали новаторские течения на резкое усиление деструктивных экспериментов. В результате в нашей стране такие стадии развития нового искусства, как кубизм и футуризм приобрели специфический характер, что привело к появлению особой разновидности кубофутуризма с подчеркнутой деструктивной доминантой.

Около десяти лет (1912--1922 гг.) потребовалось новаторским течениям, расчищавшим плацдарм для нового стиля, чтобы выполнить деструктивную задачу. Волны «разрушительных» экспериментов прокатывались в эти годы через различные сферы художественного творчества -- полиграфическое искусство, театральное-декорационное искусство, праздничное оформление, архитектуру.

Все это необходимо учитывать, анализируя и оценивая программы, проектно-графические и живописно-пластические материалы ВХУТЕМАСа.

В той или иной мере все это отражалось и на творческих процессах в таких предшествовавших ВХУТЕМАСу учебных заведениях, как Строгановское художественно-промышленное училище, Училище живописи, ваяния и зодчества, Первых и Вторых ГСХМ, на взаимоотношении ВХУТЕМАСа с Живскульптархом, ИНХУКом и ЛЕФом.



Алексей Васильевич Бабичев (1887-1963)

Скульптор. В 1904-1905 гг. занимался в частной студии И. Дудина и К. Юона. В 1907-1912 гг. учился в МУЖВЗ сначала на Живописном, а затем на скульптурном отделении. В 1913-1914 гг. совер-

шил поездку в ряд европейских стран. В Париже совершенствовал мастерство у А. Бурделя. Преподавал в Первых ГСХМ (1918-1920 гг.), на Скульптурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1924 гг.) и на Рабфаке Искусств (1921-1930 гг.), где с 1925 г. был заведующим Отделением ИЗО.

Член ИНХУКа, АХРР.

А. Бабичев (в шляпе) с группой студентов. 1920-е годы.

Строгановское художественно-промышленное училище

Производственные факультеты ВХУТЕМАСа возникли не на пустом месте, а в результате сложных процессов преобразования, доставшихся в наследство от Строгановского училища учебно-производственных мастерских с их кадрами мастеров и преподавателей. Училище на протяжении почти ста лет готовило специалистов для художественной промышленности. Его выпускники были высококвалифицированными специалистами, которые работали в текстильной, фарфоровой, стекольной, мебельной, полиграфической, ювелирной и других отраслях.

Работы учащихся Строгановского училища с успехом демонстрировались на многих международных выставках и пользовались спросом у покупателей. При Училище был специальный магазин, где продавались выполненные учащимися в художественных мастерских училища изделия из керамики, стекла, серебра, бронзы, меди, эмали, мебель, иконы, вышивки, ткани, изделия из кожи и рога, художественные переплеты книг, работы по хромолитографии, офорту и другим видам графики.

Полная программа обучения была рассчитана на восемь лет. Она включала в себя общеобразовательные и общехудожественные предметы, задания по композиции и работу в мастерских. Причем важно отметить, что в начале XX века программа обучения в Училище предусматривала раздельное прохождение научных (общеобразовательных) и художественных дисциплин. Учащийся мог числиться в разных классах: по научным предметам -- в одном, по художественным -- в другом. Это позволяло быстро продвигаться способным ученикам.

Большое внимание уделялось художественному орнаменту. Учащиеся тщательно штудировали орнаменты различных стилей прошлого, учились грамотно использовать орнамент на изделиях различного типа, выполненных в самой разнообразной технике. Кроме того, была специальная дисциплина, по которой учащийся должен был сам на основе реальных объектов природы разработать орнамент. Прежде всего это были цветы. Рисовались акварелью живые цветы. Затем их декоративно схематизировали, выявляя в построении орнаментальное начало, и наконец разрабатывали на их основе собственный орнамент.

По своей стилистической направленности работы Строгановского училища в большей степени тяготели ко второй (наряду с неоклассикой) мощной стилиевой струе в предметно-художественной сфере русского искусства начала XX века -- неорусско-му стилю с известной долей влияния стилистики модерна.

В предреволюционные годы значительное развитие в Строгановском училище получили предметы общехудожественного цикла -- рисунок, живопись, скульптура, что сказалось и на общей творческой атмосфере в Училище. Преподававшие здесь Д. Щербиновский, С. Ноаковский, И. Жолтовский, Ф. Шехтель, А. Щусев, Н. Андреев, Ф. Федоровский и другие художники, архитекторы и скульпторы не только расширяли художественный кругозор учащихся, но и фактически к 1917 году создали такой общий уровень художественной подготовки учащихся старших классов, который позволил многим из них легко перейти после преобразования училища на живописный, скульптурный или архитектурный факультеты. Например, именно в Строгановском училище были наиболее сильны традиции театрально-декорационного обучения, развивались методика монументальной живописи, полиграфического искусства. И в то же время именно Строгановское училище стало базой развития основных производственных факультетов ВХУТЕМАСа.

Однако главное, что потом приходилось преодолевать во ВХУТЕМАСе -- это ориентацию на «стили». Стили изучались в лекционном цикле, учащийся должен был зарисовывать объекты

различных стилей. И кроме того по дисциплинам «стилизация» и «творчество» выполнялись графические проекты в различных стилях -- вазы, мебель, архитектурно-художественная обработка стен интерьера, малые архитектурные формы (въезд в усадьбу, фонтан), камин, люстра, церковная утварь (оклад иконы, выносной крест, переплет Евангелия), придорожный столб-часовня и др. И все же несмотря на преобладающий традиционализм в преподавании и в Строгановское училище проникали новые веяния. Особенно это было заметно в тех мастерских, где преподавали художники, работавшие одновременно в качестве театральных декораторов. Так Федоровский, руководивший декоративно-театральной мастерской в Строгановском училище, привлекал учеников к своим работам в театре Зимина.

Вообще учащиеся всей группы декоративных мастерских Строгановского училища (декоративно-живописной, декоративно-театральной, декоративно-рисовальной) в большей степени воспринимали новые идеи в живописи, чем учащиеся прикладных мастерских. Ориентация на монументальную роспись и театр (где тогда преобладали подчеркнуто живописные декорации) заставляла учащихся пристально следить за процессами творческих поисков в живописи. Учащиеся искали пути выхода за рамки учебного процесса. Одной из форм такого выхода была организация различных самостоятельных кружков. Таким объединением был, например, кружок «Золотой дракон», члены которого устраивали выставки, представления, оформляли свои вечера и т.д. На эти выставки приходили учащиеся Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества (так на одной выставке кружка были Д. Бурлюк и В. Маяковский). Все кружковцы носили значок «Золотой дракон», сделанный одним из его членов в ювелирной мастерской Училища.

Однако в целом созданная в Строгановском училище система преподавания обладала большой инерционной силой. Дело было не только в кадрах преподавателей, а в существовавшей системе учебно-производственных мастерских, многие из которых были взаимосвязаны между собой. Так, например, существовала группа мастерских металлического цикла (чеканная, литейная, монтировочная, ювелирная, гальвано-пластическая, эмалевая). Эти мастерские с оборудованием, материалами, профессиональными традициями, навыками и мастерами перешли в наследство от Строгановского училища Первым ГСХМ, а затем и ВХУТЕМАСу.

Московское училище живописи, ваяния и зодчества

Живописный, Скульптурный и Архитектурный факультеты ВХУТЕМАСа сформировались в основном на базе соответствующих отделений Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) с включением в себя некоторых мастерских Строгановского училища, МУЖВЗ, как и Строгановское училище, к 1917 году прошло сложный путь неоднократных преобразований из возникшего в 1832 году Натурного класса. В начале XX века МУЖВЗ представляло собой учебное заведение, в котором учащиеся получали и общее образование (на общеобразовательном отделении, где обучение продолжалось 4 года), и специальную художественную подготовку (на живописном, скульптурном и архитектурном отделениях, где учились 4--6 лет).

В качестве главного центра художественного образования в стране рассматривалась созданная в середине XVIII века Петербургская Академия художеств, где сложились прочные традиции академического преподавания. В 1893 году Академия была разделена на Академическое собрание (собственно Академию художеств) и Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры (состоящее при Академии художеств).



Виктор Степанович Балихин (1893-1953)

Архитектор. Окончил ВХУТЕМАС в 1924 г. Преподавал дисциплину «Пространство» на Основном отделении ВХУТЕМАСа (1923-1929 гг.), декан Основного отделения (в 1928-1929 гг.) Преподавал

«Архитектурную композицию» на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа. Член АСНОВА.

Фотопортрет В. Балихина. Балихин (третий справа) в Кандалях. 1930-е годы.



МУЖВЗ уже с конца XIX века становится серьезным конкурентом Академии художеств, все больше превращаясь во второй важнейший центр подготовки художников, скульпторов и архитекторов. Московское училище вело долгую борьбу за признание его высшей художественной школой наравне с петербургской. По уровню подготовки выпускников МУЖВЗ в начале XX века практически было высшим учебным заведением, но царское правительство так и не предоставило ему прав высшего учебного заведения. Такая ситуация заставляла многих выпускников МУЖВЗ заново проходить последние курсы в Академии художеств, чтобы получить диплом специалиста с высшим образованием. Это облегчало контроль Академии художеств за общей направленностью подготовки в стране художников, скульпторов и архитекторов.

Борьба против академизма Академии художеств обострилась уже в 60-е годы XIX века. В 1863 году группа ее выпускников отказалась писать конкурсную картину, вышла из нее («бунт четырнадцати») и образовала бытовую коммуны -- Артель художников (во главе с И. Крымским), которая сыграла важную роль в развитии демократического направления в русском искусстве. Она была преемственно связана с созданным в 1870 году Товариществом передвижных художественных выставок, которое организовало во многих городах России 48 передвижных выставок. Конец XIX века в русской живописи характеризовался активной борьбой передвижников с академизмом. Причем художественным центром передвижников постепенно становится Москва. Здесь, в Третьяковской галерее оказались собранными их лучшие работы. Многие передвижники стали преподавать в МУЖВЗ, здесь же преподавали и члены возникшего в 1903 году «Союза русских художников». В начале XX века на Живописном отделении МУЖВЗ преподавали такие известные художники как А. Архипов, К. Коровин, С. Малютин, В. Серов, что безусловно способствовало повышению профессионального уровня выпускников.

Все это сделало Москву (второй важнейший художественный центр в России) более восприимчивой к творческим поискам в мировом искусстве, что сказалось уже в 1900-е годы на настроениях студентов живописного и скульптурного факультетов МУЖВЗ. О новейших течениях европейского искусства московские студенты узнавали не только из изданий, но и имели возможность видеть лучшие произведения в собраниях Щукина и Морозова; у петербургских студентов такой возможности не было. В московской художественной школе назревал студенческий бунт уже не только против академизма, но и против традиций передвижников.

Художники с интересом наблюдали за тем, что происходит в стенах МУЖВЗ. Известный скульптор И. Гинцбург писал в 1908 году, что московское Училище «выдвигало прекрасных художников и стояло, по-видимому, как учебное заведение на высоте, до которой далеко нашей петербургской Академии»¹.

По иному оценивал московское Училище преподаватель петербургской Академии художеств передвижник В. Маковский, который ранее преподавал в МУЖВЗ и хорошо знал творческую атмосферу в Училище. Он считал, что «всякая академия, как учебно-учебное учреждение, должна быть всегда строго консервативной, должна идти своими прямыми путями, не уклоняясь от них в угоду преходящим модным веяниям... До сих пор Училище живописи и ваяния все время гналось за модой, поощряло модернизм, декаденство. Если оно не сойдет с этого ложного пути..., то академией в настоящем смысле слова оно все же не станет»².

¹Газета «Раннее утро». 13 февраля 1908 года, N 71.

²Там же.



Лев Александрович Бруни (1894-1948)

Живописец и график. Учился в Петербурге в школе-мастерской М. Тенишевой и в Академии художеств (1910-1911 гг.), а также в Париже в академии Жюлиана (1912 г.). Преподавал во ВХУТЕ-

В начале 1900-х годов студенты, ориентировавшиеся на новейшие течения живописи, стали задавать тон в МУЖВЗ, критикуя методы преподавания за академизм и традиционализм. В русском изобразительном искусстве они ориентировались на художников, входивших в созданные тогда в Москве творческие группировки «Голубая роза» -- 1907 г. (П. Кузнецов, А. Матвеев, Н. Сапунов, С. Судейкин, А. Фонвизин и др.), «Бубновый валет» -- 1910 г. (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов, И. Машков, В. Рождественский, Р. Фальк, А. Экстер и др.).

Протест молодежи в МУЖВЗ возглавили М. Ларионов, Н. Гончарова и Д. Бурлюк. Борьба разгорелась вокруг творческой направленности ежегодных ученических выставок. Студенты взяли организацию выставок в свои руки, создав ученические жюри для отбора работ. Решающую роль в жюри играли М. Ларионов и его сторонники. Среди студентов возникла и другая группа, которая противопоставляла поискам в духе новейших течений живописи традиции Училища (во главе этой группы стоял А. Герасимов). Сторонники этой группы выставляли свои работы на ученических выставках в специальном отделе «без жюри».

Руководство МУЖВЗ отрицательно относилось к новаторским формально-эстетическим поискам учащихся. Стремясь ослабить влияние новейших течений живописи, оно в 1910 году исключило из Училища почти пятьдесят человек, в основном учащихся старших классов. Среди них были и те, кто затем преподавал во ВХУТЕМАСе (И. Машков, В. Татлин, Р. Фальк, А. Шевченко).

Этот акт безусловно подрубил дух новаторских поисков в московском Училище, внес в среду учащихся растерянность и отбил у многих из них на время желание экспериментировать. Однако через несколько лет в студенческой среде живописного отделения вновь стали нарастать тенденции к большей связи с теми творческими поисками, которые велись художниками за пределами Училища. Москва в предреволюционное пятилетие становится важным центром художественных поисков и стилиобразующих процессов не только в пределах России, но и в масштабах мирового искусства. В Москве в эти годы идет интенсивный процесс зарождения, формирования и развития новаторских течений (лучизм, супрематизм, кубофутуризм, конструктивизм и др.), создается новая творческая группировка «Ослиный хвост» -- 1912 г. (Н. Гончарова, К. Зданевич, М. Ларионов, М. Ле-Дантю, К. Малевич, А. Шевченко и др.), организуются выставки.

В годы первой мировой войны новые веяния все сильнее проникают на живописное отделение МУЖВЗ. Сдерживающее влияние Академии художеств (которая подчинялась одному из самых реакционных учреждений царской России -- Министерству Императорского Двора) уже не в силах было сохранить традиционно-академические методы преподавания. Руководство Училища идет на уступки требованиям учащихся. В 1916 году на живописном отделении появляется мастерская П. Кузнецова, которая становится одной из самых популярных.

Сложнее обстояло дело на архитектурном отделении МУЖВЗ. Здесь влияние творческих процессов в архитектурной практике приобрело в начале XX века своеобразный характер. Студенты в борьбе против стилизаторского академизма в преподавании ориентировались не на новейшие формально-эстетические поиски (как студенты живописного отделения), а на неоклассику.

Надо сказать, что в отличие от изобразительного искусства, в котором в России, начиная со второй половины XIX века, были очень сильны народно-демократические традиции, ставшие основой развития критического реализма, в архитектуре преобладала ориентация на запросы правящих классов. Это отражалось и

МАСа (1924-1930 гг.) на Основном отделении (рисунк), на Полиграфическом факультете (рисунк, акварель), на монументальном отделении Живописного факультета (живопись и рисунок). Член объединений «Мир искусства», «Маковец», «Четыре искусства».

Фотопортрет Л. Бруни (крайний справа) среди студентов Основного отделения - 1927 г. (стоит А. Боров, сидят слева направо: А. Рублева, Е. Гуревич, П. Караченцев).

на настроениях учащихся МУЖВЗ. Если студенты живописного отделения отличались свободомыслием не только в художественных, но и в общественно-политических вопросах, то студенты архитектурного отделения относились к своей будущей профессии как к профессии аристократической. Все это влияло и на общественно-политические взгляды части студентов архитектурного отделения. Исследователь архитектурного образования в России в начале XX века Ф. Надъярных, опираясь на архивные материалы (ЦГАЛИ), пишет в одной из своих работ: «Характерен такой пример: после кровавых событий 9 января 1905 г. передовая часть студентов Московского училища живописи, ваяния и зодчества призвала молодежь к участию во всеобщей забастовке. Призыв этот нашел отклик у всех учащихся и только 38 студентов архитектурного факультета, несмотря на решение общего собрания, отказались участвовать в ней. Собрав подписи, они направили письмо директору училища князю Львову, в котором выразили свои верноподданические чувства и возмущение действиями «смутьянов-политиков» живописного факультета, лишивших их возможности продолжать учебные занятия»¹.

Однако в последующие годы дух свободомыслия и бунтарства постепенно стал проникать и на архитектурное отделение МУЖВЗ. Недовольство студентов вызывала прежде всего методика обучения работы в различных «стилях». Она отражала реальный социальный заказ и систему практической работы архитекторов, начиная с середины XIX века. Но в начале XX века в борьбе с эклектикой и разностильем все большее влияние приобретала неоклассика, ориентированная на формирование стилового единства. Причем, наряду с сухой академической неоклассикой, стали появляться проекты и даже постройки в духе, как тогда говорили, «живой классики». Это свидетельствовало, что неоклассика превращается в подлинно творческое стиловое направление.

Эти качества неоклассики были чутко восприняты студентами архитектурного отделения МУЖВЗ, где в процессе выполнения курсовых проектов осваивались различные «стили» (древнерусский, итальянский, готический, барокко, романский, греческий, римский, Людовика XVI и др.), а дипломные проекты выполнялись в духе сухой академической неоклассики.

Важно отметить, что устремления студентов архитектурного отделения МУЖВЗ не были направлены против традиционалистской направленности преподавания. Не было у них тогда тяги к новым конструкциям или новейшим формально-эстетическим экспериментам и связанным с ними новым возможностям формообразования. Студенты требовали прежде всего углубления именно художественного образования, не ремесленного усвоения внешних приемов стилизации, а освоения художественного мастерства. Они хотели учиться не просто у профессионалов-преподавателей, а у мастеров архитектуры, имеющих свои творческие концепции. Причем это новое они видели не в Москве, а в Петербурге.

Недовольство студентов методикой преподавания достигло критической точки в годы первой мировой войны. Требования реформировать методику преподавания и перейти от ремесленного обучения в «стилях» к усвоению творческих концепций неоклассиков стало знаменем времени.

В 1915 году студенты взяли на себя инициативу подготовить выставку работ к пятидесятилетию юбилею архитектурного отделения МУЖВЗ. Они избрали из своей среды комиссию из 11 человек (она известна как «комиссия 11-ти») и жюри выставки из 8 человек (в их состав вошли и будущие преподаватели ВХУТЕМАСа -- Н. Ладовский, Г. Мапу, В. Балихин), которые выступили с целым рядом предложений о праздновании юбилея. Однако Совет преподавателей архитектурного отделения не поддержал инициативу студентов, сославшись на то, что в 1916 году предполагалось праздновать пятидесятилетие нового устава МУЖВЗ.

Это свидетельствовало о том, что к этому времени многие преподаватели уже утратили контакт со студентами и их явно испугала перспектива повторения истории со студенческим жюри, которая привела ранее к острому конфликту на живописном отделении. Студенты сами намеревались отобрать для юбилейной выставки как современные работы студентов архитектурного отделения, так и работы его бывших выпускников.

На одном из собраний студентов, посвященных академической жизни (в 1915--1916 уч. году), был заслушан доклад «Расцвет современной русской архитектуры и отношение к нему Училища живописи, ваяния и зодчества» (доклад, видимо, был подготовлен Комиссией 11-ти), в котором студенты требовали привлечь в МУЖВЗ на имевшиеся свободные вакансии ярких представителей нового направления в русской архитектуре -- неоклассики, высоко оценив наиболее влиятельных его представителей -- И. Жолтовского, И. Фомина, В. Шуко, М. Перетятковича, М. Лялевича.

Студентов архитектурного отделения МУЖВЗ интересовали не новые тенденции формообразования, связанные, например, с новой техникой или экспериментами левых художников, а творчество тех мастеров, которые искали и находили в классике закономерности и приемы гармоничных и оригинальных (в пределах неоклассики) композиций. Студенты и в преподавателях МУЖВЗ ценили именно эти качества. Так они выделяли С. Ноаковского, преподававшего историю архитектуры и обладавшего редким графическим мастерством иллюстрировать свои лекции виртуозно выполненными беглыми рисунками на классной доске.

До 1917 года в МУЖВЗ в методике преподавания так и не произошло никаких существенных изменений.

Разумеется, при создании в 1920 году ВХУТЕМАСа, структура которого формировалась на базе Строгановского училища и МУЖВЗ, многое приходилось кардинально реформировать, преодолевать и отбрасывать. И все же, очень многое из наследия этих двух московских художественных школ было с успехом использовано при формировании ВХУТЕМАСа. На пустом месте создать ВХУТЕМАС было бы неизмеримо более трудным делом, может быть и невозможным в тех сложных условиях.

Опыт Строгановского училища и МУЖВЗ по объединению в одном учебном заведении подготовительных общеобразовательных и специальных отделений очень пригодился в первые годы советской власти, когда в художественные школы потянулась рабочая и крестьянская молодежь, не имевшая среднего образования.

На Общеобразовательное отделение МУЖВЗ, состоящее из четырех классов, ученики принимались по конкурсу. Требовалось знание курса трехклассного городского училища и проводился экзамен по рисунку. За четыре года ученик получал знания в объеме шести классов реального училища и первоначальную подготовку по рисунку. Имелась возможность при сдаче соответствующих экзаменов поступать сразу и в старшие классы общеобразовательного отделения, для приема в которые были установлены следующие возрастные цензы: в первый класс, принимались ученики в возрасте от 12 до 16 лет, во второй -- от

¹Ф. Ф. Надъярных. Русская архитектурная школа накануне Великой Октябрьской социалистической революции. В кн.: Исследования по истории архитектуры и градостроительства, М., 1964, с. 254.



Андрей Константинович Буров (1900-1957)

Архитектор. В 1918 г. поступил на Архитектурный факультет Вторых ГСХМ. В 1919-1921 гг. был в Красной Армии, а с 1921 по 1925 год учился на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа, после окончания

которого был оставлен там ассистентом (1925-1927 гг.) Член ОСА.

Фотопортрет А. Букова.



13 до 17, в третий -- от 14 до 19, в четвертый -- от 15 до 20.

На скульптурном и живописном отделениях обучались 4 года, на архитектурном -- 6 лет, в связи с тем, что здесь приходилось изучать много научных и инженерно-строительных дисциплин. Причем все эти дисциплины одновременно со специальными предметами по архитектуре и общехудожественными предметами изучались в первые три года. Остальные три года целиком отводились для обучения архитектурному проектированию, из них последний год посвящался выполнению дипломного проекта.

Безусловно комплексность обеих московских художественных школ благотворно влияла как на процесс обучения, так и на общую творческую обстановку в молодежной среде. Будущие архитекторы, живописцы и скульпторы в МУЖВЗ в ходе повсед-

невных контактов лучше ощущали сложные процессы в искусстве начала XX века. А учащиеся Строгановского училища при совместном обучении будущих прикладников, театральных декораторов, монументалистов и книжных графиков также получали дополнительную информацию об общих стилиобразующих и формообразующих процессах.

И все же обе художественные школы, с точки зрения их престижа, занимали в Москве неодинаковое положение. Престиж МУЖВЗ был выше, что нередко приводило к переходу в это учебное заведение учащихся из Строгановского училища. И после объединения этих учебных заведений в едином ВХУТЕМАСе сохранялось идущее от прошлого различие в престижности отдельных факультетов.



Александр Александрович Веснин (1883-1959)

Архитектор, живописец, художник театра. Учился в Институте гражданских инженеров в Петербурге (1901-1912 гг.) и в художественных студиях К.Юона и И.Дудина в Москве (1909 г.),

Я.Ционглинского в Петербурге (1911 г.), В.Татлина в Москве (1912-1914 гг.). Преподавал на Основном отделении (дисциплина «Цвет») и Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1921-1930 гг.). Член ИНХУКа. Руководитель ОСА, член объединения «Октябрь».

Фотопортрет А.Веснина (фото А.Родченко).

2. ДВЕ РЕФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Активизация роли учащихся московских художественных училищ

После Февральской революции 1917 года быстро нарастала активность студентов Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества. Студенты выступали за реформу как организации учебных заведений, так и методики преподавания.

В МУЖВЗ на собраниях в середине марта 1917 г. студенты (возглавляли их В. Балихин и М. Иоффе) предложили администрации уйти. Директор-инспектор МУЖВЗ князь А. Львов ушел. Управление временно было возложено на преподавателей. 27 марта МУЖВЗ было признано Временным правительством высшим учебным заведением.

Активность студентов МУЖВЗ возрастала, на студенческих собраниях выдвигались требования к администрации, а в сентябре 1917 года был избран студенческий Совет с представителями от всех факультетов. Под давлением студентов в МУЖВЗ появляются новые преподаватели, с энтузиазмом встреченные студентами.

После Октябрьской революции 1917 года давление студентов на администрацию обоих Училищ усилилось.

Студенческий Совет МУЖВЗ требовал ликвидации Московского художественного общества, в ведении которого находилось Училище. В декабре 1917 года студенты приняли на одном из своих собраний декларацию с требованием реорганизовать Училище. Студенты настаивали на замене «классов» одностепенными индивидуальными мастерскими, руководимыми авторитетными мастерами, на ликвидации старого Совета преподавателей и т.д. Студенты считали, что мастерская, где под руководством одного и того же преподавателя они проходят все стадии обучения, будет способствовать углублению индивидуальности ученика.

Студенты обоих Училищ выступали с лозунгом «Да здравствует Свободное искусство», призывали к созданию Свободных художественных мастерских, где студенты могли бы сами определять направленность учебного заведения.

Волна студенческой активности, зародившаяся после Февральской революции, достигла наибольшей высоты и стихийности в начале 1918 года. Главный пафос и позитивная роль этого студенческого движения состояли в разрушении старой художественной системы обучения.

Апогеем этого первого этапа борьбы студентов за реформу художественной школы стала Конференция учащихся искусству, состоявшаяся в апреле 1918 года.

На конференции радикально настроенными студентами очень остро был поставлен вопрос о создании свободной художественной школы. В резолюции конференции говорилось:

«В нашу эпоху великих переворотов, во время всемирного раскрепощения человеческого духа, искусство и художники должны быть абсолютно свободны во всяком проявлении своего творчества... Главное усилие, при котором возможно существование великого искусства, -- его свобода, а потому всякий центр, всякая власть, единолично управляющая его духовной жизнью, -- наш враг и для нас неприемлема... Прошлые воспита-

ние, культивировавшее мелкий эгоизм, тщеславие, должно быть беспощадно вытравлено из наших школ. Долой дипломы, чины, ордена и преимущества, позорящие великое имя художника! Свободная художественная школа, свободный выбор руководителя -- вот первое условие новой школы... Мы требуем самоуправления школ и признания за молодежью руководящей роли в их духовной жизни»¹.

Как видим, учащиеся в своих требованиях заходили достаточно далеко, претендуя даже на руководство искусством.

С. Сенькин, один из активных участников студенческих начинаний первых лет советской власти, так охарактеризовал значение апрельской конференции 1918 года в статье, опубликованной через пять лет после ее проведения.

«Поскольку старая царская школа являлась цитаделью и идеологической и практической реакции, эту школу необходимо было разрушить. Нельзя было, однако, сделать этого простым закрытием школы: нельзя было остановить воспроизводство квалифицированной рабочей силы, необходимо было организовать школу, соответствующую новому содержанию по своим методам работы. Далее -- школа не могла бы выполнить своего назначения, если бы ее состав не изменялся, т.е. не была бы проведена в полной мере пролетаризация. И, наконец то, от чего старая школа, в лице лучших даже своих представителей, всячески отмахивалась, это -- связь школы с конкретными условиями производства.

Хронологически эти пути проводились во ВХУТЕМАСе в таком порядке. Первый удар был направлен в сторону разрушения старой школы, точка отправления этого периода -- Межгородская (Москва, Питер) Конференция учащихся художественных школ и студий, бывшая в апреле 1918 г. Многие высшие учебные заведения в то время были целиком или почти целиком по другую сторону баррикады. То, что учащиеся художественных школ оказались по эту сторону, объясняется тем, что в эти школы было сравнительно доступно поступить, -- низкая плата привлекала сюда беднейшие элементы трудовой интеллигенции и служащих...

Эта конференция выработала новый тип художественной школы под названием Государственных Свободных Мастерских.

Свобода понималась, как, во-первых, свободный доступ учащихся, во-вторых, привлечение непризнанных старой властью художников и, в-третьих, свобода преподавания. Фактически это вылилось в «свободу от учения», но этого на конференции не могли предусмотреть...

Положительной чертой Свободных мастерских было то, что, открыв свободный доступ в школы, они дали возможность проникнуть туда рабочим и служащим; таким образом, Мастерские пролетаризировались»¹.

¹Частный архив. В дальнейшем ссылки на частные архивы даваться не будут. Все цитаты, на которые нет ссылок, следует рассматривать как основанные на материалах частных архивов.

¹Сергей Сенькин. ВХУТЕМАС, Журнал «Горн», Москва, 1923, N 8, с. 273--274.



Леонид Александрович Веснин (1880-1933)

Архитектор. Учился в Академии художеств в Петербурге. Преподавал в Первых ГСХМ и на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.).

Фотопортрет Л. Веснина.

Активность студентов МУЖВЗ не ограничивалась стихийными протестами против структуры и методики преподавания старой школы. Они выдвигали свои проекты новой художественной школы.

Показательна в этом отношении самостоятельно разработанная студентами в июне 1918 года программа проекта, который студенты должны были выполнять летом (срок подачи проекта -- сентябрь). Тема проекта -- «Вольная Художественная Академия в Москве». В этой программе отражены взгляды студентов МУЖВЗ на идеальный с их точки зрения художественный вуз, включая и его структуру и архитектурно-пространственное решение.

Согласно программе Академия состояла из трех отделений (живописное, архитектурное и скульптурное), каждое из которых имело 6 основных мастерских и ряд вспомогательных. Кроме того, предусматривалось 50 индивидуальных мастерских, аудитории, музей, концертный зал, выставочное помещение, дом для профессоров с мастерскими, общежитие для учащихся, оранжерея, зверинец и т.д.

Активная роль студентов в 1917--1918 годах и масштаб выдвигаемых ими требований объяснялись не только назревшими противоречиями в художественной школе, но и тем, что в первые послереволюционные месяцы многие преподаватели обоих московских училищ проявляли пассивность, занимали позиции выжидания.

В стране была сложная политическая ситуация. Далеко не все были убеждены в прочности Советской власти. Левозероковский мятеж летом 1918 года, гражданская война, экономическая разруха, саботаж чиновников и специалистов -- все это настраивало некоторых представителей художественной интеллигенции на выжидательную позицию.

Созданный после Октябрьской революции Народный Комиссариат по просвещению (Наркомпрос) во главе с А. Луначарским в полной мере почувствовал сложную ситуацию в области художественной школы. Приходилось учитывать и максималистский радикализм учащихся этих школ и выжидательную пассивность профессуры.

Поэтому первая реформа художественного образования преследовала не только общие стратегические цели, но в значительной степени решала тактические задачи. Среди них главными были -- изменение социального состава учащихся и привлечение к преподаванию широких слоев художественной интеллигенции.

Вторая задача осложнялась, с одной стороны, острой полемической борьбой различных творческих течений и группировок, а с другой, как уже отмечалось, выжидательной политикой многих художников.

Как известно, в первое время после Октябрьской революции 1917 года желание активно сотрудничать с Советской властью выразили прежде всего представители левых течений в искусстве. Ими в основном и оказались укомплектованы органы Наркомпроса. Долгое время непризнаваемые и третируемые сторонники левого искусства в той или иной степени использовали свое административное положение для укрепления позиций представляемых ими течений. Это в известной мере обострило ситуацию в области взаимоотношения новой власти с художественной интеллигенцией. Некоторые деятели искусств прямо заявляли, что они готовы сотрудничать с А. Луначарским, но не с его помощниками из числа деятелей левого искусства.

Возникла серьезная проблема -- необходимо было сохранить кадры художественной интеллигенции и привлечь их к активному сотрудничеству с Советской властью. Важно было на

первом этапе перестройки художественной школы не допустить, чтобы творческая полемика сторонников различных течений мешала привлечению творческой интеллигенции к сотрудничеству с новой властью.

Эти задачи и приходилось решать в процессе подготовки и проведения первой реформы художественного образования.

Первая реформа художественного образования (1918 г.) создание Свободных Мастерских

Возглавлявшийся А. Луначарским Наркомпрос имел широкие полномочия. Это был орган новой власти по руководству культурой в целом. Проблемы художественного образования оказались сосредоточенными в Отделе изобразительных искусств (ИЗО), преобразованном из Коллегии по делам изобразительных искусств. В отделе ИЗО, которым руководил художник Д. Штеренберг, проблемы художественного образования решали в основном художники.

Важную роль в перестройке всей системы художественного образования сыграл «Декрет Совета Народных Комиссаров об упразднении Академии художеств, реорганизации Высшего художественного училища и передаче в ведение Народного Комиссариата по просвещению музея Академии художеств» (12 апреля 1918 г.).

Большое внимание проблемам перестройки художественного образования уделяла Московская художественная коллегия при отделе ИЗО Наркомпроса, в которой активную роль играли В. Кандинский, В. Татлин, С. Ноаковский, О. Розанова, А. Моргунов, И. Машков, А. Лентулов и некоторые другие.

Важным актом в подготовке к проведению реформ был «Декрет о закрытии Московского художественного общества», в ведении которого находилось МУЖВЗ. В результате и Строгановское училище и МУЖВЗ к осени 1918 года перешли в ведение Наркомпроса.

5 сентября 1918 года Постановлением Наркомпроса, подписанным Правительственным Комиссаром по делам Искусств Д. Штеренбергом, Строгановское художественно-промышленное училище и Училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы соответственно в Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ) при Наркомпросе. В Свободные художественные мастерские были преобразованы все художественные школы в стране.

Были разработаны и опубликованы: Положение о Свободных государственных художественных мастерских, Инструкция о приеме учащихся в Свободные мастерские, Инструкция о выборах руководителей мастерских и другие документы.

Согласно этим документам в Свободные государственные художественные мастерские имели право поступить все желающие, достигшие 16 лет, причем от поступающих не требовалось предъявлять никаких документов об образовании, а заявления принимались круглый год.

Всем учащимся Свободных мастерских было предоставлено право выбирать руководителей по художественным предметам, а всем художникам предоставлялось право выставлять свою кандидатуру в руководители мастерской и при желании организовывать в мастерской выставку своих произведений. Специально оговаривалось, что место в Свободных мастерских обеспечивается всем художественным течениям. Учащиеся разбиваются на группы в соответствии с теми течениями, которые им наиболее близки, самостоятельно намечают себе кандидатов и руководителей и вывешивают их списки за две недели до выборов. Если в организовавшей группе не менее 20 человек, то она самостоятельно выбирает себе руководителя. Остальные руководители выбираются путем поименного голосования, причем



Сергей Васильевич Герасимов (1885-1964)

Живописец и график. Учился в СХПУ (1901-1907 гг.) и в МУЖВЗ (1907-1912 гг.). Преподавал рисунок в ВХУТЕМАСе (1921-1930 гг.) на Основном отделении и на Полиграфическом, Текстильном и

Живописном факультетах. Член объединения «Маковец», ОМХ, АХРР. Посетил ряд европейских стран.

Фотопортрет С. Герасимова.

каждый учащийся участвует в выборах один раз.

Выбранные руководители мастерских утверждаются в должности сроком на 2 года, а учащиеся имеют право переходить от одного руководителя к другому не чаще одного раза в год. Предусматривалась возможность работы учащегося и без руководителя.

Официальные документы о создании Свободных государственных художественных мастерских свидетельствовали об учете Наркомпросом реальной проблемной ситуации в области художественной культуры тех лет. Во-первых, были в основном удовлетворены требования, выдвинутые на Конференции учащихся искусству в апреле 1918 года, за исключением требования предоставления учащимся руководящей роли в жизни искусства. Во-вторых, все художественные течения не только ставились в равные условия при выборах преподавателей, но и Наркомпрос в своих инструкциях как бы гарантировал всем течениям место в Свободных мастерских.

Это последнее условие оказалось в формальном противоречии с правом учащихся свободно выбирать себе преподавателей, что и обнаружилось на состоявшихся в октябре выборах в Первые и Вторые ГСХМ.

Для Наркомпроса в тех условиях важнее было провести свою принципиальную линию на широкое представительство различных течений в новой художественной школе, чем формально следовать букве инструкции о выборах руководителей мастерских.

Сама идея передать в руки учащихся формирование преподавательского состава художественных мастерских была во многом спорной и рискованной. Трудно было рассчитывать в этом случае не только на объективные результаты такого подбора, но и на отражение в результатах выборов реального соотношения между существовавшими тогда художественными течениями.

Те учащиеся, которые уже находились в учебных заведениях плохо знали течения, с представителями которых они не сталкивались в стенах своего училища или на выставках. Что же касается учащихся, вновь поступивших в 1918 г. в Свободные мастерские, то, учитывая их очень неровный уровень общеобразовательной и художественной подготовки (напоминаю, что при поступлении никаких документов об образовании не требовали), следует признать, что очень немногие из них могли сознательно выбрать себе руководителя.

Мне пришлось беседовать со многими из них, кто в 1918 году участвовал в выборах преподавателей. Некоторые действительно знали к кому им хотелось бы попасть в мастерскую. Другие пользовались советами или своих родственников и знакомых (часто далеких от сферы искусства), или товарищей по Свободным мастерским. Третьи просто говорили, что записались к такому-то преподавателю потому, что или фамилия его понравилась, или увидели, что многие к нему записались, или, наоборот увидели, что мало записалось, а значит и в мастерской будет не так тесно и т.д. и т.п.

Все это не могло не отразиться на результатах выборов, которые в ряде случаев оказались неожиданными.

Подготовка к выборам была проведена весьма основательная. Так, например, сразу же после преобразования Строгановского училища в Первые ГСХМ в мастерских была образована Инициативно-организационная группа учащихся, которая составила список кандидатов в руководители мастерских с учетом представительства всех художественных течений. Список был одобрен Коллегией ИЗО Наркомпроса и согласован с большинством намеченных кандидатов.

Обращение Инициативно-организационной группы было типографски отпечатано в виде крупноформатного объявления, в

котором указаны все фамилии кандидатов и дата выборов руководителей (с 7 по 20 октября).

Первые ГСХМ после преобразования существенно меняли свою структуру за счет расширения общих мастерских по живописи и скульптуре. Мастерские по живописи строились по течениям. В руководители этих мастерских были намечены такие художники: натурализм -- Ф. Малявин, С. Малютин, Ф. Федоровский; реализм -- Б. Григорьев, Н. Ульянов; импрессионизм -- К. Коровин; неомимпрессионизм -- П. Кузнецов, П. Кончаловский, А. Лентулов; постимпрессионизм -- А. Куприн, В. Рождественский; кубо-футуризм -- В. Татлин; супрематизм -- А. Моргунов, К. Малевич.

Кандидатами в руководители скульптурных мастерских были намечены С. Коненков, А. Бабичев, В. Ватагин, Бромиский, С. Эрзя.

Кандидатами в руководители -- заведующие специальными мастерскими были следующие: декоративная мастерская -- Г. Якулов, А. Лентулов, И. Машков; театральная-декорационная -- В. Татлин, Г. Якулов, И. Федотов, Ф. Федоровский; графическая -- И. Павлов, В. Фалилеев, В. Масютин; живописи по фарфору, стеклу и эмали -- П. Кузнецов; текстильная -- С. Малютин, О. Розанова, А. Экстер, Н. Давыдова; декоративно-скульптурная -- В. Ватагин, А. Бабичев; металлической скульптуры -- Н. Андреев; резного дела -- С. Коненков, декоративно-архитектурная -- А. Щусев, И. Фомин; мебелировки сооружений -- Прусов.

Кандидатами в руководители мастерских общей композиции намечались: С. Ноаковский, А. Грищенко, К. Малевич.

Как видим, состав кандидатов в руководители мастерских -- весьма представительный. Такая же ситуация была и во Вторых ГСХМ. Ряд художников баллотировались на выборах одновременно в Первые и во Вторые ГСХМ. В мастерские были назначены Уполномоченные Отдела ИЗО Наркомпроса: в Первые ГСХМ -- А. Лентулов; во Вторые ГСХМ -- И. Машков (которого сменил затем О. Брик).

В Первые ГСХМ перестройка прошла относительно спокойно, без острых конфликтов между учащимися и администрацией. Учащиеся с энтузиазмом встретили сам факт кардинального изменения структуры учебного заведения, которое по своему характеру и по составу преподавателей стремительно приблизилось к уровню бывшего МУЖВЗ. Еще весной 1918 года Строгановское училище получило статус высшего учебного заведения, а осенью в нем было расширено преподавание общеобразовательных дисциплин -- живописи и скульптуры. Предусматривалось, что первые три года все студенты приобретают общее художественное мастерство, а затем четыре года обучаются в специальных мастерских.

Именно в Первые ГСХМ художники-преподаватели (реальный состав которых был шире списка, подготовленного Инициативно-организаторской группой учащихся) оказались в условиях, когда их ученики, изучая общеобразовательные дисциплины (живопись, скульптуру, рисунок), готовились к конкретной практической работе по одному из художественно-прикладных видов деятельности. Некоторые художники-преподаватели, оказавшись в такой ситуации, увлеклись вопросами взаимосвязи изобразительного и художественно-прикладного искусства. Они и в своих живописных мастерских вводили в процесс преподавания элементы производственного искусства, и участвовали в работе специальных мастерских (ремесленно-технических).

Характерный пример -- К. Малевич. В газете «Искусство» он публикует извещение, в котором говорится:

«Извещение главного мастера Гос. Св. Худ. Маст. Мясицкая 21 (бывш. Училище Жив., В. и З.) и Рождественка 11 (бывш. Строг. Уч.) К. Малевича.



Моисей Яковлевич Гинзбург (1892-1946)

Архитектор. Окончил Академию художеств в Милане в Италии (1914 г.) и архитектурный факультет Рижского политехнического института в Москве (1917 г.). Преподавал историю архитектуры и теорию архитектурной компози-

ции на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1922-1930 гг.). Член ОСА и объединения «Октябрь».

Фотопортрет М. Гинзбурга.



Приглашаю товарищей текстильщиков работать в моей мастерской по изучению Нового Искусства -- творчества Супрематизма. Товарищей металлистов -- Кубизму--Футуризму: изучение новой симметрии композиции и света»¹.

Малевич наряду с преподаванием живописи с увлечением занимался со студентами и в текстильной мастерской.

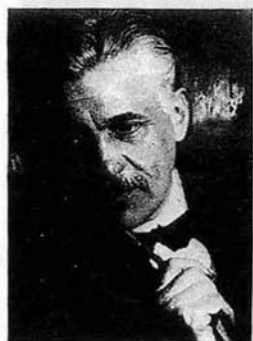
Сложнее оказалась ситуация во Вторых ГСХМ. Здесь при преобразовании МУЖВЗ не происходило существенных структурных изменений, поэтому главное внимание учащихся оказалось сосредоточенным на составе преподавателей. Выборы преподавателей проходили в условиях групповой борьбы различных творческих течений, в которую оказались вовлеченными и учащиеся, и разбираться в которой приходилось Отделу ИЗО Наркомпроса. Особенно острая ситуация сложилась на Живописном факультете, где преподаватели различных течений стремились обеспечить большее представительство сторонникам своего течения. Сложным оказался процесс выдвижения кандидатур руководителей мастерских, которые обсуждались на особом совещании при Уполномоченном Отдела ИЗО Наркомпроса. Опираясь на требование инструкции о представительстве в Свободных мастерских различных художественных течений, удалось прийти к компромиссу. Были согласованы такие кандидатуры, предложенные Комиссией по выборам и принятые общим собранием учащихся: от «правых» -- А. Архипов, С. Малютин, П. Кузнецов; от «центра» -- А. Куприн, В. Рождественский, И. Машков, П. Кончаловский, Р. Фальк; от «левых» -- В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин, А. Моргунов.

Страсти накалились в предверии выборов руководителей, которые проводились с 8 по 12 октября. Результаты выборов отразили не реальное соотношение художественных течений и творческие потенции данного мастера, а ситуацию в среде учащихся: степень знакомства с конкретными течениями и с данным художником. В результате, во-первых, не получили необходимого числа голосов многие первоклассные художники и опытные преподаватели (К. Малевич, В. Татлин, И. Нивинский, Л. Пастернак, П. Келин, В. Мешков, К. Юон и др.), а, во-вторых, создалась опасность нарушения тех принципов, которые проводил Наркомпрос в своей художественной политике -- не давать предпочтения ни одному творческому течению, создать условия для свободного творческого соревнования различных течений (в том числе и в высшей художественной школе). Поэтому Наркомпрос вынужден был скорректировать окончательный состав руководителей мастерских Вторых ГСХМ, пересмотрев в некоторых случаях результаты выборов. Эта корректировка помогла в частности укрепить позиции представителей левых течений, которые понесли сильный урон на выборах, так как они были меньше известны учащимся, чем представители других течений.

Официальное открытие ГСХМ состоялось в декабре 1918 года, хотя фактически занятия начались уже в октябре. На открытии Вторых ГСХМ 13 декабря с речью выступил А. Луначарский. Как сказано в газетном обзоре «А.В. Луначарский, охарактеризовав положение и психологию художника в классовом обществе, определил примерно пути, по которым должна пойти в дальнейшем жизнь искусства, освобожденного ныне от всякой чуждой его духу зависимости и поставленного в зависимость только от государства. А.В. Луначарский указал на необходимость серьезной и самоотверженной работы учащихся в мастерских, при взаимном уважении всех направлений художественного вкуса, с должным вниманием к той области искусства, которая именуется искусством утилитарным или прикладным, и призвана украшать жизнь, пропитывать собою быт»².

¹Газета «Искусство», Москва, № 1, 5 января 1919 г., с. 4.

²Газета «Искусство», Москва, 1 февраля 1919 г. 3 с.



Илья Александрович Голосов
(1883-1945)

Архитектор. Учился в СХПУ (1898-1907 гг.) и в МУЖВЗ (1907-1912 гг.). Преподавал на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.)

Фотопортрет И. Голосова.

Проблемы, этапы, противоречия

Как видим, Луначарский, даже открывая Вторые ГСХМ, где не было ремесленно-технических традиций, счел необходимым подчеркнуть, что искусство должно входить в быт.

Уроки «ренессансного» эксперимента

В результате реформы 1918 года в Первые и Вторые ГСХМ волилась большая группа новых преподавателей, среди которых многие раньше никогда не преподавали. Их сначала включали в списки кандидатов в руководители мастерских, а затем выбрали, как творческих личностей. Поэтому каждый из них вполне резонно рассматривал сам факт своего появления в Мастерских как признание его творческой индивидуальности. И все начали вести свои мастерские, основываясь на личном творческом опыте. В ГСХМ не было никакой общей программы обучения художественно-творческим дисциплинам. Старые отвергнутые программы стали отмирать уже в 1917--1918 учебном году под напором стихийного протеста студентов. Новых же программ не было. Во-первых, многие преподаватели принципиально были против выработки каких-либо общих программ, а, во-вторых, привлечение в ГСХМ художников различных полемизировавших между собой направлений вообще ставило под сомнение саму возможность договориться о единой программе обучения.

Во всяком случае два года существования Первых и Вторых ГСХМ (1918--1919 гг. и 1919--1920 гг.) -- это время деятельности практически беспрограммных Свободных мастерских, когда продолжался процесс разрушения старой художественной школы, на развалинах которой появились ростки необычной по творческой структуре высшей школы, напоминавшей некий конгломерат индивидуальных художественных студий, странно уживающийся с активной студенческой самостоятельностью.

Структура и методы учебы в Свободных мастерских противопоставлялись академическим методам обучения. Считалось, что в них используют все лучшее из прошлого, в частности из опыта организации художественных мастерских в эпоху Ренессанса. Даже термины были заимствованы из эпохи средневековья и Ренессанса. Руководитель мастерской назывался главным мастером, его помощники -- мастерами, а студенты подмастерьями. Мастерские были творчески автономны. Руководитель мастерской сам определял программу занятий и круг изучаемых художественных дисциплин.

Уже первый год функционирования этой новой «ренессансной» системы обучения выявил и целый ряд свойственных ей противоречий. Отвергнутый академизм действительно сдерживал проникновение в художественные школы новых веяний. В реорганизованных ГСХМ мастерские возглавили представители различных течений, в художественную школу хлынул поток новых творческих поисков.

Однако вместе с академическим методом было отброшено и многое из десятилетиями отработавшейся системы профессиональной художественной подготовки. Оказалось, что студенты не просто знакомились с новейшими художественными течениями, но вместо получения широкого художественного образования фактически осваивали профессиональные приемы руководителя мастерской, т.е. приемы работы в духе конкретной творческой концепции.

Первый год работы по «ренессансной» системе обучения прошел в обстановке всеобщего энтузиазма, несмотря на очень большие материальные трудности (не было отопления, не хватало даже самых необходимых материалов, голод). Существенно изменилась и творческая направленность студенческих работ, что отмечалось, например, в отклике бюллетеня художественной секции Наркомпроса на выставку работ подмастерьев живописных и скульптурных мастерских Вторых ГСХМ. «Выставка, --



говорилось в заметке, -- имеет целью показать метод преподавания искусства... Как известно, каждая мастерская носит индивидуальный характер, и программа преподавания вырабатывается каждым главным мастером -- руководителем соответственно его взглядам на преподавание искусства. Выставка отмечает полное изменение физиономии училища за время одного с небольшим года с введением реформы»¹.

Все верно, общая творческая направленность работ студентов Свободных мастерских существенно изменилась. И все же именно зимой 1919--1920 года, когда и была организована выставка во Вторых ГСХМ, в Свободных мастерских быстро нарастало брожение в среде студентов. Очарования «ренессансной» системой обучения хватило лишь на один год. Когда первый восторг от того, что художественная школа распахнула окна и двери в окружающую творческую действительность прошёл, обнаружили, что сквозняк вместе с устаревшими традициями выдул и многое из научно-обоснованной и многократно проверенной методики обучения. Стало ясно, что отвергнутую академическую методику преподавания надо заменить новой, тщательно разработанной методикой, а не кустарными приемами цехового обучения.

Вторая реформа художественного образования (1920 г.) -- создание ВХУТЕМАСа

Брожения среди студентов охватили в 1919--1920 учебном году многие мастерские ГСХМ. Положение осложнялось тем, что «ренессансная» система не устраивала не только радикально настроенных студентов, но и многих преподавателей. Студенты выдвигали требования разработать «объективный» метод преподавания, чтобы заменить им «субъективные» методы индивидуальных мастерских. Одновременно выдвигались требования о расширении технического образования, чтобы приблизить искусство к жизни. Во Вторых ГСХМ, пожалуй, наибольшую активность проявляли студенты архитектурного факультета. В отличие от других факультетов, где главным было требование «объективизации» методов преподавания и приближения его к практике, на архитектурном факультете студентов не устраивала и художественная направленность творческого кредо преподавателей. Мастерские возглавляли И. Жолтовский, А. Щусев и И. Рильский, т.е. представители той самой «живой классики», которая так привлекала учащихся МУЖВЗ в предреволюционные годы. Теперь же стремление к «живой классике» сменилось у студентов лозунгом «Долой классику!».

Если в изобразительном искусстве левые течения развивались уже многие годы и к рубежу 10-х -- 20-х годов насчитывалось несколько полемизировавших между собой творческих течений, то в архитектуре появились лишь первые ростки таких течений. Студенты архитектурного факультета пристально следили за первыми попытками новаторских поисков, в первую очередь за работами архитекторов -- членов Живискульптарха (Н. Ладовский, В. Кринский и др.).

На факультете образовалась инициативная группа (В. Балихин, С. Мочалов, Н. Красильников), члены которой ходили по мастерским и агитировали студентов против «индивидуализма» в преподавании, против классики, за новую архитектуру. Они применяли даже экстремистские методы -- разбивали гипсовые античные слепки, видя в них олицетворение «классики». Инициативная группа вывесила на факультете плакат--воззвание, в котором призывала студентов объединиться в новую коллективную мастерскую, провозглашался лозунг: «Да здравствует индивидуальность! Долой индивидуализм!».

¹Бюллетень «Художественная жизнь». Москва, N 2, январь--февраль 1920 г., с. 21.



Анна Семеновна Голубкина
(1864-1927 гг.)

Скульптор. Училась в МУЖВЗ (1891-1894 гг.), в академии Коларосси в Париже (1895-1896 гг.), пользовалась в Париже советами О. Родена. Преподавала в Первых ГСХМ (1918-1920 гг.) и

При всех сложностях и противоречиях этапа Свободных мастерских необходимо отметить одно чрезвычайно важное обстоятельство -- атмосфера, созданная первой реформой художественного образования, способствовала тому, что центры формирования новых творческих течений переместились из различного рода частных студий в государственные учебные заведения.

В значительной степени этим объясняется большой наплыв кандидатов перед выборами руководителей мастерских Первых и Вторых ГСХМ.

Если раньше студенты лишь наблюдали как за пределами учебных заведений возникали и развивались новые творческие течения, то теперь практически все лидеры и ведущие деятели этих течений оказались преподавателями высшей художественной школы. Здесь эти художники в среде молодежи не только нашли благодарную аудиторию для внедрения своих концепций, но и, опираясь на творческие потенции молодежи, смогли более широко экспериментировать. Контакты новых преподавателей и студенческой молодежи в тех условиях, когда стремительно развивались стилиобразующие процессы, привели к тому, что новые творческие концепции и течения формировались и в среде преподавателей, и в среде студентов.

Причем, особенно показательно, что в бывшей Строгановке, где всегда преобладал дух традиционного ремесленничества, после ее преобразования в Свободные мастерские все резко изменилось. В 1918--1920 годы и Первые ГСХМ стали центром формирования новых творческих течений и группировок, возникших или в процессе контактов студентов с преподавателями, или на базе творческого содружества группы студентов.

Так в 1919 году преподаватели Первых ГСХМ А. Грищенко и А. Шевченко и их ученики выступают на выставке «Цветодинамос и тектонический примитивизм», участники которой затем, в 1923 году, объединились в общество «Станковые художники», преобразованное в 1926 г. (по инициативе А. Шевченко) в «Цех живописцев».

В официальной инструкции о выборах руководителей Свободных мастерских предусматривалась возможность работать студентам без руководителя. Этой возможностью воспользовалась группа студентов в Первых ГСХМ, создав мастерскую без руководителя. Члены этой группы, а также ряд студентов других мастерских, окончив в 1919 году Свободные мастерские, создали Общество молодых художников -- Обмоху (В. и Г. Стенберги, К. Медунецкий, Н. Денисовский, Н. Прусаков, В. Комарденков и др.), ряд членов которого сыграли затем важную роль в формировании конструктивизма.

Активизация студентов, которые все больше высказывали недовольство «субъективными» методами обучения, совпала с обострением групповой борьбы в среде преподавателей, в которую были вовлечены и студенты. Особенно в сложной ситуации оказались левые художники, к концепциям и методике преподавания которых многие студенты относились настороженно, как к чему-то необычно новому и непривычному. В результате В. Татлин весной 1919 года уезжает в Петроград, а К. Малевич осенью того же года -- в Витебск.

Отделу ИЗО Наркомпроса становится ясно, что создание в Москве двух ГСХМ -- это лишь первый этап формирования новой художественной школы. Групповая борьба, требования студентов, отсутствие программ обучения художественным предметам, сближение (в результате преобразования 1918 года) Первых и Вторых ГСХМ по структуре -- все это требовало нового кардинального решения.

Студенты в своих требованиях выработать программу обучения и организационно оформить их участие в управлении учебным заведением переходят к радикальным методам, пытаются явочным порядком реорганизовать Вторые ГСХМ (пытались, например, объявить Совет Мастерских распущенным и даже

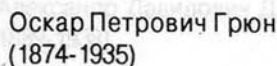
на скульптурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1922 гг.). Член МОЛХ, МТХ, ОРС.

Фотопортрет А. Голубкиной.

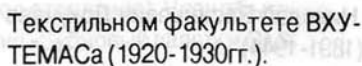


В этих условиях Отдел ИЗО Наркомпроса в июне 1920 года созывает Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся Государственных Свободных Художественных Мастерских. Среди решений этой конференции наиболее важными были следующие: 1) художественные школы должны иметь программы с лабораторным методом преподавания; 2) школы должны быть разделены на высшие и низшие; 3) учащиеся допускаются во все органы управления художественных школ на паритетных началах; 4) Первые и Вторые ГСХМ сливаются.

Декрет Совета Народных Комиссаров о создании ВХУТЕМАСа, подписанный В.И. Лениным, был опубликован 19 декабря 1920 года в «Собрании узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства», а затем 25 декабря в газете «Известия» ВЦИК.



Художник по тканям. Окончил Центральное училище технического рисования барона Штиглица в Петербурге. Преподавал специальную композицию машинной набойки на



Фотопортрет О.Грюна.

3. БОРЬБА ЗА "ОБЪЕКТИВНЫЙ МЕТОД" ПРЕПОДАВАНИЯ-СТАНОВЛЕНИЕ ПРОПЕДЕВТИКИ

ВХУТЕМАС и Свободные мастерские

Какие же проблемы и наследие в области творческой направленности студенческих работ получил ВХУТЕМАС от Первых и Вторых ГСХМ?

Как уже отмечалось выше, создание Свободных мастерских преследовало наряду со многими другими две важные цели -- открыть доступ в художественные вузы пролетарской молодежи и сохранить кадры деятелей искусства.

Обе цели в основном были достигнуты, но при их реализации возникли новые весьма сложные проблемы, которые требовали скорейшего решения.

Пролетаризации состава учащейся молодежи удалось достигнуть, сняв все ограничения при приеме в художественные школы, в том числе и в высшие. В Первые и во Вторые ГСХМ хлынул поток рабочей и крестьянской молодежи, среди которой были и художественно одаренные люди, но общеобразовательный уровень многих вновь поступивших был на уровне начальной школы. Да и художественная подготовка у значительной части была совершенно недостаточной. Рассчитанные на один год учебы испытательно-подготовительные отделения ГСХМ не могли компенсировать такую низкую общеобразовательную и общехудожественную подготовку. Требовалось иное решение проблемы, которое в годы существования Свободных мастерских еще не было найдено.

Задача сохранения кадров художественной интеллигенции решалась предоставлением полной автономии каждой мастерской и принципиальным отказом от официальной поддержки какого-либо конкретного творческого течения. Создание мастерской при мастере действительно помогло сохранить кадры, а свобода направлений дала возможность собрать в одной школе художников самых различных концепций. В Первых и Вторых ГСХМ преподавал цвет мастеров живописи, скульптуры и архитектуры. Но особенно сложная творческая ситуация сложилась в живописных мастерских. В одной школе оказались объединенными представители не просто различных творческих концепций, но мастера, принадлежащие к течениям, различным по стадии развития творческих поисков в первой трети XX века. Среди них были, например, художники П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов, И. Машков, А. Осмеркин, В. Рождественский, Р. Фальк -- представители творческих течений, стадия формирования которых уже осталась позади. Такие преподаватели рассматривали художественную школу как возможность передать свое мастерство ученикам. Лидеры и представители творческих течений, формирование которых еще продолжалось (например, В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин, Н. Певзнер, А. Моргунов и др.), преследовали иные цели, возглавив мастерские в ГСХМ. Они сами находились в процессе интенсивных творческих поисков, что не могло не отразиться на характере работ их учеников.

В целом в живописных мастерских для студентов ГСХМ в принципе не стояла проблема поиска руководителей вне вуза. Все что было в те годы примечательного в отечественной живо-

писи, весь спектр творческих поисков -- все это было представлено в живописных мастерских ГСХМ. И учащиеся (особенно старших курсов, которые давно жаждали соприкоснуться с реальной художественной действительностью тех лет) бурно вышли в новые для них творческие течения, не всегда даже пытаясь разобраться какое место данное течение занимает в общем процессе экспериментальных поисков в живописи. Решающую роль играла личность мастера.

И все же с наибольшим увлечением не просто осваивали профессиональное мастерство, а и экспериментировали ученики левых художников. Работы студентов именно этих мастерских оказались не просто ученическими студиями, а сыграли заметную роль в общем процессе формообразующих и стилиобразующих поисков конца 1910-х годов (в качестве примера можно привести, выполненные в годы учебы в ГСХМ -- композиции В. и Г. Стенбергов, Г. Клуциса, К. Медунецкого и др.).

Сложнее была ситуация в архитектурных мастерских ГСХМ, которые возглавили представители традиционалистских течений, в основном неоклассицизма (И. Жолтовский, А. Щусев, Л. Веснин, Л. Рылский и др.). Студенты этих мастерских оказались в довольно сложной психологической ситуации. Дело в том, что оригинальных новаторских течений в советской архитектуре тогда еще не было, а экспериментальные поиски некоторых архитекторов (например, членов Живскульптарха) еще не были широко известны.

Студенты архитектурных мастерских видели какой интенсивной творческой жизнью живут другие мастерские, в то время как они штудируют все те же классические ордера. Некоторые, наиболее нетерпеливые из них пытались в своих студенческих проектах вести поиски нового художественного образа за пределами неоклассики. Характерен в этом отношении проект котельной В. Балихина, где есть фронтон, но вместо колонн -- мощные опоры, а вместо арок -- различные по конфигурации полуарки.

Таковы были проблемы и творческое наследие, которые получил от Свободных мастерских ВХУТЕМАС.

Основные проблемы на этапе создания и становления ВХУТЕМАСа

Какие же проблемы были признаны первоочередными после состоявшейся в июне 1920 года Всероссийской конференции учащихся и учащихся Свободных мастерских? Оставались актуальными все те же две основных проблемы, которые пытались решить в рамках Свободных мастерских, -- пролетаризация состава учащихся и широкое представительство в художественной школе сторонников различных творческих течений.

Эти проблемы оставались в центре внимания Наркомпроса, о чем свидетельствуют опубликованные в начале 1921 года «Тезисы художественного сектора НКП и ЦК Рабиса об основах политики в области искусства» (подписанные А. Луначарским и Ю. Славинским -- председателем ЦК Всероссийского профессионального союза работников искусств), в которых говорилось: «Художественный Сектор Наркомпроса и Центральный Ко-



Николай Васильевич Докучаев (1891-1944)

Архитектор. В 1916 г. окончил МУЖВЗ и в 1917 г. Академию художеств в Петербурге. Преподавал на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.). Член ИХУКа и АСНОВА.

Фотопортрет. В. Докучаев с сыном. 1932 г.



митет Всерабиса, признавая, что не пришло еще время устанавливать бесспорные начала пролетарской эстетики, считают тем не менее необходимым выяснить с достаточной точностью основные начала, которыми они руководствуются в своей деятельности.

1. Признавая за пролетариатом полное право внимательно пересмотреть все элементы мирового искусства, доставшегося ему в наследство, и утверждая ту истину, что новое пролетарское и социалистическое искусство может быть построено лишь на фундаменте всех приобретений прошлого, мы признаем сохранение и использование подлинных ценностей, доставшихся нам от старой культуры, несомненной задачей Советской власти. При этом наследству прошлого должно быть беспощадно очищено от всех примесей буржуазного распада и разврата...

4. Искусство разделено на ряд направлений. Пролетариат только вырабатывает свой собственный художественный критерий, и поэтому ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным, оказывая в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства.

5. Художественно-учебные заведения должны быть пролетаризированы. Одним из средств пролетаризации должно быть открытие рабочих факультетов при высших учебных заведениях пластических искусств, музыкальных и театральных...¹

Среди новых проблем, которые предстояло решать ВХУТЕМАСу, наиболее важными и сложными были две: одна -- общегосударственная проблема -- сближение искусства с потребностями широких слоев населения и с производством и вторая -- внутривузовская проблема -- внедрение объективного метода преподавания.

ВХУТЕМАС и проблема «искусство и производство»

Уже в первые годы после Октябрьской революции возникла проблема взаимоотношения искусства и производства, которая широко обсуждалась и рассматривалась как часть более общей проблемы -- искусство и жизнь.

В опубликованном в марте 1918 года «Декрете N 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)» В. Маяковский, В. Каменский и Д. Бурлюк писали:

«1. Отныне, вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения -- дворцах, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого пред культурой Свободное слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.

Художники и писатели обязаны немедленно взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов...

Пусть улицы будут праздником искусства для всех»¹.

¹Журнал «Искусство», Витебск, 1921, N 1, с. 20 (цитирую по книге «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов», М., 1962, с. 99--100).

¹Газета футуристов», 15 марта 1918 г.

На рубеже 1918--1919 годов роль искусства в новом обществе широко обсуждалась на страницах газеты «Искусство коммуны» -- теоретического и информационного органа Отдела ИЗО Наркомпроса. Одним из главных идеологов газеты был В. Маяковский. Первый номер газеты открывался его стихотворением «Приказ по армии искусств», в котором поэт призывал: «Улицы -- наши кисти. Площади -- наши палитры».

На страницах газеты «Искусство коммуны» была остро поставлена проблема о соотношении искусства и производства, о роли художника в производстве. Здесь провозглашались и обсуждались идеи о слиянии труда и искусства, которые повлияли затем на формирование концепции перестройки художественного образования и взгляда на труд. Была разбита психологическая стена между работой и творчеством. Все, что создавалось человеком, объявлялось творчеством. Труд был поднят на уровень искусства, а вместе с ним и люди труда. По проблемам соотношения труда и художественного творчества, производства и искусства тогда было высказано много спорного и полемического. Но общая идея приближения искусства к жизни, к труду, к производству рассматривалась как плодотворная и связывалась с задачами формирования нового общества.

Эти проблемы на страницах газеты «Искусство коммуны» обсуждались в статьях О. Брика, Б. Кушнера и Н. Пунина.

Наибольший интерес представляют статьи О. Брика, который имел прямое отношение к формированию ВХУТЕМАСа (он был уполномоченным Наркомпроса во Вторых ГСХМ).

В одной из своих статей Брик призывал художников «немедленно... приступить к действительно творческой работе. Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых невиданных вещей». «Надо немедленно организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей, этих будущих произведений искусства». «Буржуазия думала, что... единственная задача искусства исказить жизнь. Пролетариат думает иначе. Не исказить, а творить. И не идейный чад, а материальную вещь». «Не идея, а реальная вещь -- цель всякого истинного творчества... Реальность, а не призрак. Вот лозунг грядущего искусства коммуны»¹.

Большое внимание уделялось в первые послереволюционные годы осмыслению роли и места художника в художественной промышленности, для которой и готовило кадры Строгановское училище.

Осенью 1918 года в Москве был организован Художественно-производственный подотдел отдела ИЗО Наркомпроса (в ряде изданий он называется подотдел художественной промышленности), который возглавила О. Розанова (заместитель А. Родченко), а после ее смерти -- И. Аверинцев. Работа подотдела имела два основных направления: 1) организация школ-мастерских по художественному производству, 2) организация производственных мастерских. При подотделе был создан инструкторский аппарат с участием видных московских художников из сферы художественной промышленности. С января 1919 года созывались периодические совещания, в которых участвовали представители профсоюзов, художники, специалисты. На базе этих совещаний в октябре 1919 года возник Художественно-промышленный совет, преобразованный с осени 1920 года в самостоятельный орган при отделе ИЗО Наркомпроса. В круг ведения Совета входили все вопросы художественно-промышленного образования и организации художественного производства, а также наблюдение за постановкой художественной стороны производства на промышленных предприятиях.

¹О.М. Брик. Дренаж искусству. -- Газета «Искусство коммуны», 7 декабря 1919 г.



Александр Давидович Древин (1889-1938)

Живописец. Окончил Рижскую городскую рисовальную школу (1913г.). Преподавал во ВХУТЕМАСе (1920-1930гг.) живопись на Основном отделении и на Живописном факультете (станко-

вое отделение). Член объединения «Бубновый валет» и ОМХ.

Фотопортрет А. Древина.



В ведении Художественно-производственного подотдела было значительное количество художественно-промышленных и учебных мастерских в различных городах (текстильные, швейные, камнерезные, деревообделочные, керамические, столярно-резные, живописные, графические, скульптурные, декоративные, кузнечно-слесарные, игрушечные, мозаичные).

При художественно-промышленном подотделе были зарегистрированы различные новаторские творческие коллективы, которые объединяли выпускников ГСХМ (Обмху) или будущих преподавателей ВХУТЕМАСа (Живскульптарх).

В 1919 году Подотдел организовал два совещания с представителями всех художественно-промышленных мастерских, а весной 1920 года Совет провел конференцию рабочих, занятых в художественных производствах. Конференция приняла ряд резолюций: по организации и восстановлению художественного производства, по художественно-промышленному образованию, по организации рабочей силы в художественных производствах и др.

Все это важно учитывать, чтобы понять почему при создании ВХУТЕМАСа акцент был сделан не просто на художественное, а именно на художественно-промышленное образование. Стремление создать эстетически полноценную предметную среду для широких слоев населения и внести в массовые виды труда художественно-творческое начало требовало художников, ориентированных на сферу промышленного производства. Необходимо было иметь высшую художественную школу, которая взяла бы на себя роль центра подготовки специалистов такого профиля.

Однако два года существования Первых и Вторых ГСХМ показали, что процесс идет совсем не в том направлении. Происходило стремительное сближение структуры обеих художественных школ за счет сокращения в бывшей Строгановке доли художественно-промышленного образования. В Первых ГСХМ появились и пользовались большой популярностью среди учащихся живописные, скульптурные и архитектурные мастерские, в которые перешли многие старшекурсники из производственных мастерских. В результате резко сузились возможности подготовки художников для промышленности. Создавалась парадоксальная ситуация -- в жизни, в теории, в отделах Наркомпроса нарастало движение в пользу сближения искусства и производства, определился и возрастал социальный заказ на художника для промышленности, а в реформированных высших учебных заведениях быстро нарастало стремление учащихся к переходу с производственных на изобразительные факультеты.

Создание ВХУТЕМАСа кроме всех прочих причин ставило целью повернуть этот процесс вспять и дать приоритет подготовке художников для промышленности.

Профиль ВХУТЕМАСа был четко определен первым параграфом декрета о его создании, который гласил:

«1. Московские Высшие Государственные Художественно-Технические Мастерские есть специально-художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования»¹.

При объединении Первых и Вторых ГСХМ были сокращены дублировавшиеся штатные единицы, причем с целью изменить соотношение изобразительных и производственных факультетов наиболее значительно было сокращено количество живописных мастерских, в результате чего за стенами ВХУТЕМАСа оказался ряд известных художников, что вызвало недовольство части студентов и преподавателей.

¹Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства. М., 19 декабря 1920 года, N 98, с. 540.

И все же несмотря на принятые организационные меры во вновь созданном ВХУТЕМАСе производственные факультеты по сравнению с Живописным, Архитектурным и Скульптурным оказались в катастрофическом положении. На них было так мало студентов, что практически стояла задача почти заново создавать эти факультеты. Особенно в плачевном состоянии находились факультеты Металлообрабатывающий, Деревообделочный, Текстильный и Керамический, студентов которых собирательно называли во ВХУТЕМАСе темедки (те -- текстильщики, ме -- металлисты, де -- деревообделочники, к -- керамисты).

Первый ректор ВХУТЕМАСа Е. Равдель проводил жесткую линию на превращение ВХУТЕМАСа в художественно-техническую школу.

В отчете о первом учебном году ВХУТЕМАСа так были сформулированы цели и задачи этой новой художественно-технической школы в противопоставлении традициям Строгановского училища и с учетом опыта ГСХМ.

«Методы обучения в Строгановке, -- говорилось в этом отчете, -- заключались в том, чтобы элементарно грамотных молодых людей обучать искусству срисовывать, изучать и компоновать исторические стили соответственно возможного их приложения (чисто механического) применительно к материалу, украшающему данную вещь обихода, эмали, глазури, вышивки, аппликации, резьбы и т.д.

Вещь как таковая, как форма утилитарная и как форма органически связанная с материалом и назначением, с точки зрения данной школы не была и не могла быть художественной до момента ее декоративного украшения, т.е. до момента механически приложенного какого-либо рисунка (композиции как любит эта школа выражаться) большею частью в русском стиле.

Сами вещи обихода изготовлялись не на фабриках и заводах, а главным образом кустарями. Конструктивная форма предмета была вне поля художественного зрения. Украсить ее, декорировать ее (большей частью в ущерб целесообразному употреблению ее...) вот чему обучались воспитанники Строгановки...

Вещи обихода, выпускаемые Строгановкой, переставали служить той цели, которой они вначале предназначались. Они начинали служить как украшение, становились декоративной стороной нашего быта...

Соответственно всему духу школы и было оборудование Мастерских Строгановки -- элементарно кустарническое, вне всякой зависимости даже отсталого, современного состояния русского индустриального производства...

Революция, силами самих учащихся, смела все устои и традиции Строгановки...

Год революционного бытия заставил как руководителей художественного образования, так и учащихся осознать, что художник это не украшатель и не усладитель жизни, а серьезный формовщик общественного сознания и ответственный организатор всего нашего быта во всем его размере, во всех его формах.

Художественная молодежь убедилась, что подлинная художественная материальная культура индустриального массового производства должна быть взята под углом художественного зрения (художественным критерием) и под контроль их революционного сознания.

Мимо кустарничества, мимо архаических стилей, через изучение законов производства, соотношения формы и материала в разрезе утилитарной необходимости -- лозунги исторической Всероссийской Конференции 1--10 июня 1920 года по художественному образованию...

В текущем учебном году мы имели 8 факультетов, из которых 5 производственных. Последние при благоприятных условиях подойдут вплотную к разрешению проблемы производственного искусства»¹.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 28, л. 42--44.



Иван Семенович Ефимов (1878-1959)

Скульптор. Учился в студиях Н. Мартынова и Е. Званцева в Москве и в МУЖВЗ (1906-1908 гг.). Работал в Париже (1908-1917 гг.). Преподавал во Вторых ГСХМ (1918-1920 гг.) и на Скульптурном

факультете ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.). Член МТХ и ОРС.

Фотопортрет И. Ефимова. 1927. Фото В. Лободы.

Действительно, чтобы превратить ВХУТЕМАС в художественно-техническую школу, готовящую художников для современной промышленности, нужны были благоприятные условия, вернее необходимо было создать эти условия производственным факультетам.

Проводя эту линию Наркомпроса, Е. Равдель делает все, чтобы в короткие сроки изменить численное соотношение производственных и непроизводственных факультетов, прежде всего за счет жесткого определения количества вакантных мест для вновь принимаемых на каждый факультет.

Планы резкого изменения роли производственных факультетов наглядно демонстрируются разработанными к сентябрю 1921 года Условиями приема во ВХУТЕМАС. Вакансии на факультеты были определены в таком количестве: Живописный -- 31 чел., Скульптурный -- 35, Архитектурный -- 50, Текстильный -- 50, Графический -- 75, Керамический -- 100, Металлообрабатывающий -- 75, Деревообделочный -- 100².

Как видим, существенно сокращался прием на изобразительные факультеты (Живописный и Скульптурный) -- всего 66 мест, зато резко увеличивался прием на четыре основных производственных факультета (Текстильный, Керамический, Металлообрабатывающий и Деревообделочный) -- всего 325 мест. Архитектурный и Графический (Полиграфический) факультеты играли во ВХУТЕМАСе промежуточную роль, чаще рассматриваясь однако как производственные факультеты. При такой политике можно было ожидать, что через два-три года соотношение учащихся на факультетах ВХУТЕМАСа резко изменится. Однако этого не произошло.

Е. Равдель был ректором ВХУТЕМАСа первые три года существования этого учебного заведения (1920--1923 гг.). Затем три года (1923--1926 гг.) ректором был В. Фаворский.

И хотя Равдель активно проводил линию на предпочтительное развитие производственных факультетов, Фаворский получил от него в наследство такое соотношение численности студентов на факультетах: Живописный -- 455 чел., Скульптурный -- 107, Архитектурный -- 325, Текстильный -- 145, Графический -- 275, Керамический -- 76, Металлообрабатывающий -- 29, Деревообделочный -- 33¹.

Как видим «темедеков» было всего 283 человека, т.е. даже меньше, чем планировалось принять на эти факультеты в одном лишь 1921 году и в два раза меньше, чем на изобразительных факультетах (562 человека). Особенно малочисленны были два основных дизайнерских индустриальных факультета -- Металлообрабатывающий и Деревообделочный, на которых из 1445 студентов во всем ВХУТЕМАСе было всего 62 студента, т.е. менее 5%.

Это создавало напряженную обстановку во взаимоотношении сторонников и противников производственного искусства, что отражалось на внутренней ситуации во ВХУТЕМАСе и многое определяло в его сложной творческой жизни.

Итак первая проблема, которую пытались решить созданием ВХУТЕМАСа, это переориентация высшей художественной школы на предпочтительный выпуск художников для промышленности. Стремясь связать ВХУТЕМАС с практикой, учли опыт Строгановского училища по использованию имевшихся в объединенной художественной школе производственных мастерских не только в учебных целях, но и для выполнения заказов со стороны.

Уже в первый год существования ВХУТЕМАСа был разработан проект Положения о производственных мастерских, в которых говорилось, что они учреждаются с целью: во-первых, «организовать производственные возможности» ВХУТЕМАСа; во-вторых, «способствовать государству в исполнении нужных ему художественных работ»; в-третьих, «оказать студентам... путем заработка материальную помощь».

²ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 51, л. 846.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, д. 95, л. 75 (а также оп. 2, д. 65, л. 186).

Производственные мастерские было решено создать на всех факультетах ВХУТЕМАСа «по той отрасли искусства или художественного производства, которая изучается на факультете»¹.

ВХУТЕМАС принимал от организации заказы на различного рода художественные работы. Например, к открытию в Москве III-го Конгресса Коминтерна ВХУТЕМАСу были заказаны фарфоровая посуда и значки для делегатов Конгресса в двух вариантах -- металлические и вышивные (на бархате). Заказ был срочный и уже в июне 1921 года руководство ВХУТЕМАСа сообщило, что значки изготовлены. Значки рассматривались 10 июня 1921 года на заседании Комиссии по организации III-го Конгресса Коминтерна, в постановлении которой записано: «Значок вышитый на бархате -- принять. Металлический -- отклонить»¹. Делегаты Конгресса действительно носили изготовленные в мастерских ВХУТЕМАСа значки. Была изготовлена и посуда.

Изделия производственных мастерских ВХУТЕМАСа были такого высокого уровня, что руководство Наркомпроса считало возможным рекомендовать их для продажи на экспорт. Это подтверждает следующий документ:

«Телефонограмма Внешторгу.

Открыт магазин изделий ВХУТЕМАСа (быв. Строгановское училище). Предлагаем прибыть для осмотра и приобретения таковых до продажи частным лицам.

8/II--1922 г. Штеренберг»².

Итак, первая задача, которую пытались решить созданием ВХУТЕМАСа, это переориентация высшей художественной школы на предпочтительный выпуск художников для промышленности.

«Объективный метод» преподавания, «молодая» профессура и размежевание среди студентов

Вторая задача, которую решили новой реформой художественного образования, это внедрение в обучение «объективного метода» преподавания.

Первые и Вторые ГСХМ -- это переходный этап от старой школы к принципиально новому типу комплексного учебного заведения -- ВХУТЕМАСу. Без сложного и противоречивого двухгодичного опыта Свободных мастерских трудно было бы в короткий срок сформировать структуру и программы ВХУТЕМАСа. Опыт этот анализировался в процессе становления ВХУТЕМАСа.

Характерна в этом отношении оценка работы ГСХМ, данная в уже цитированном отчете за первый год работы ВХУТЕМАСа. После преобразования Строгановского училища и МУЖВЗ в ГСХМ, говорится в этом отчете, оба учебных заведения «зажили одинаковой художественной жизнью. Полною неожиданностей и очарований, и разочарований. Рядом с повышенным художественным вкусом уживалось ужасающее дилетантство и верхоглядство. К концу годового опыта стало ясно -- Возрожденский принцип Свободных мастерских нам не по плечу... художники лишены были единственной базы объективного обучения искусству. Учащиеся только усваивали индивидуальные методы мастера, пригодные лишь в узком теченном эпигонстве.

И если одно было несомненно -- затхлая атмосфера расчищена, общая художественная культура всей массы учащихся поднялась, то несомненным стало и сознание, что без систематического художественного образования, вне зависимости от случайной художественной индивидуальности, мы не достигнем результатов.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 153, л. 43.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 51, л. 776.

²Там же, д. 51, л. 1054.



Иван Владиславович Жолтовский (1867-1959)

Архитектор. Учился в Академии художеств в Петербурге (1887-1898 гг.). Преподавал в СХПУ, МУЖВЗ, во Вторых ГСХМ (1918-1920 гг.) на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1923 гг.).

Фотопортрет И. Жолтовского.

Нужна была новая система, которая приостановила бы разложение Государственных Свободных Художественных Мастерских и вобрала в себя очень смелый и яркий опыт последних». И далее, подводя итоги первому году работы ВХУТЕМАСа, в отчете говорилось: «Мы все время продолжаем искать подхода к объективизации художественных учебных методов на всех факультетах, т.е. стремимся применить единственно возможный на производстве метод -- метод научный. Принцип единства методов обучения всем видам искусств дает нам надежду сделать все искусства равными, неделимыми (на чистое и прикладное), одинаково могущими и применительными к новой жизни»¹.

Итак, новый метод преподавания, по мнению руководства ВХУТЕМАСа, должен был, во-первых, иметь под собой научную основу, а во-вторых, быть единым для всех видов художественного творчества.

Надо совершенно определенно сказать, что оба эти требования к «объективному методу» преподавания успешно реализовались во ВХУТЕМАСе в первый же год его создания. Именно в 1920--1921 учебном году на Живописном, Архитектурном и Скульптурном факультетах шел бурный процесс становления принципиально новой методики преподавания, содержащей в себе элементы и научности, и всеобщности. Формировали и внедряли эти новые методы представители «молодой» профессуры. Это были в основном деятели крайне левых творческих течений -- А. Веснин, Л. Попов, А. Родченко, Н. Ладовский, Б. Королев, А. Лавинский, В. Кринский, Н. Удальцова, А. Древин, А. Экстер, И. Голосов, К. Мельников и др.

Привлечение значительного количества новых преподавателей при одновременном общем сокращении штатных единиц в процессе объединения Первых и Вторых ГСХМ во ВХУТЕМАС привело к тому, что многие руководители мастерских ГСХМ оказались за бортом ВХУТЕМАСа, а это изменило соотношение левых и традиционалистов.

Приглашение представителей «молодой» профессуры было не только инициативой руководства ВХУТЕМАСа, но и активно поддерживалось той наиболее активной частью студенчества, которая выступала против «индивидуалистических» методов обучения, требовала «объективных методов» преподавания.

Студенты за два года существования ГСХМ имели возможность хорошо присмотреться к методике преподавания в различных мастерских.

В архитектуре их не устраивали не только методы преподавания, но и ориентация на традиционную стилистику, хотя здесь, казалось бы, была четкая, десятилетиями отработанная методика преподавания, основанная на изучении классических ордеров.

На Живописном факультете среди руководителей мастерских преобладали представители «Бубнового валета», для которых характерны искания в духе постимпрессионизма, так называемый «русский сезанизм». Студенты в своем большинстве с уважением относились к художникам этого направления как в Свободных Мастерских, так и затем во ВХУТЕМАСе. Ярким доказательством этого служит популярность Сезана среди студентов -- его именем был назван клуб ВХУТЕМАСа.

И все же студентов явно не удовлетворял сам факт отсутствия четкой методики преподавания в живописных мастерских, прежде всего руководимых представителями «Бубнового валета». Дело в том, что художники этого направления сами по характеру своего творчества не имели академической школы воспитания. Вся линия живописи, идущая от импрессионизма, в принципе была как бы вне школы. Бубновалетовцы были большие мастера в портрете, натюрморте, пейзаже. Они влияли на учеников своим творчеством, были авторитетны для них как крупные живописцы, но действительно не только не имели четкой мето-

дики преподавания, но и не видели в ней необходимости. Они считали главным для художника постепенно совершенствовать свое живописное мастерство.

Пришедшие во ВХУТЕМАС в состав «молодой» профессуры художники -- представители крайне левых течений были беспредметниками, так сказать, второго поколения. Не те, кто стоял у истоков беспредметного искусства, а те, кто развивал, конкретизировал и углублял поиски «первозаэлементов» художественного языка. Сами лидеры левых течений недолго задержались в Свободных мастерских во ВХУТЕМАСе -- К. Малевич и В. Татлин перестали преподавать еще в 1919 году, а В. Кандинский в 1921 г. И не с ними был связан процесс внедрения во ВХУТЕМАС «объективного метода» преподавания. И хотя не с ними, а иногда даже в полемике с ними, но все же сама идея научного, логически-объективного подхода к средствам и приемам художественной выразительности в конечном счете связана с концепциями и творчеством этих родоначальников левых течений.

В процессе отхода от предметного изображения они вышли на такие «первозаэлементы» как линия, геометрическая форма, цвет, фактура, движение и т.д. Анализ средств и приемов художественной выразительности на этом отвлеченном уровне, с одной стороны, действительно позволял пользоваться научно-логическим инструментарием, а с другой -- выявлял в этих «первозаэлементах» свойства, характерные не только для одного вида художественного творчества. Как сами лидеры, так и представители «молодой» профессуры с увлечением анализировали «первозаэлементы» средств приемов художественной выразительности, искренне уверенные, что на уровне отвлеченных построений можно выявить и сформулировать научно-обоснованные закономерности художественного формообразования.

Именно среди сторонников левых течений на рубеже 1910-х и 1920-х годов наблюдается тяга к научно-экспериментальной и даже к научно-теоретической деятельности, ко всякого рода аналитическим изысканиям. По инициативе сторонников левых течений в Москве при Отделе ИЗО Наркомпроса создаются сначала Живскульптарх (1919--1920 гг.), затем ИНХУК (1920--1924 гг.), через которые и прошла основная масса «молодой» профессуры ВХУТЕМАСа, начав формирование «объективных методов» анализа художественных проблем формообразования именно в этих организациях.

Студенты внимательно следили за деятельностью Живскульптарха и ИНХУКа, видя в них ростки научного подхода к художественному творчеству.

Как уже отмечалось выше, «молодую» профессуру активно поддержала радикально настроенная часть студентов ВХУТЕМАСа, хотя со стороны большинства преподавателей по отношению к внедрению «объективных методов» преподавания проявилось настороженное или даже негативное отношение. И далеко не все студенты были в восторге от новых методов преподавания. Формы их недовольства внедрением «объективных» методов преподавания были неодинаковыми на разных факультетах, что зависело и от организационных особенностей внедрения новых методов.

На Архитектурном и Скульптурном факультетах новые методы преподавания внедрялись в самостоятельных подразделениях: Объединенные левые мастерские -- руководители Н. Ладовский, Н. Докучаев, В. Кринский и общая мастерская Б. Королева и А. Лавинского. Недовольные старой или новой методикой студенты имели возможность переходить из одних мастерских в другие. Так и происходило на практике.

На Живописном факультете деление на мастерские оказалось не вертикальным (по руководителям), а горизонтальным (по годам обучения). Наряду с одноступенчатым общим Испытательно-Подготовительным отделением на этом факультете было выделено Основное отделение, где все студенты в течение двух лет проходили курс пропедевтического обучения у восьми руководителей, переходя последовательно из одной мастерской в другую.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 28, л. 43--44.



Константин Николаевич Истомин (1887-1942)

Живописец и график. Учился в школе живописи Ш.Холлоши в Мюнхене (1906-1909 гг.). Преподавал рисунок и живопись на Рабфаке искусств (1921-1924 гг.) и живопись на различных фа-

культетах и на Основном отделении ВХУТЕМАСа (1923-1930 гг.). Был деканом Основного отделения ВХУТЕМАСа и проректором по учебной части (в 1923-1926 гг.). Член объединений «Маковец» и «Четыре искусства», АХРР.

Фотопортрет К.Истомина.



В этих мастерских преподавание велось в основном на базе «объективного метода» представителями «молодой» профессуры. Лишь с третьего курса студент попадал в специальную мастерскую к конкретному преподавателю.

В результате после образования ВХУТЕМАСа значительная часть студентов Живописного факультета (первые два курса) оказалась отделенной от известных им преподавателей и должна была в течение двух лет проходить пропедевтические дисциплины у совершенно новых для них преподавателей, в своем большинстве художников крайне левой ориентации (беспредметников). Уйти в другие мастерские студенты не могли, так как с курса на курс самовольно переходить было нельзя. Из восьми мастерских только одной руководил представитель «Бубнового валета» — А. Восьмеркин, у которого студенты выполняли предметные композиции, у остальных задания были, как правило, на беспредметную композицию.

Лишенные возможности выбрать себе преподавателя из числа тех, кто вел специальные мастерские, некоторые студенты младших курсов Живописного факультета стали активно протестовать против внедрения новых методов преподавания, против пропедевтических дисциплин.

В 1920--1921 году Живописный факультет лихорадило из-за выступлений группы студентов, так называемых «богдановцев» (по фамилии возглавляющего эту группу студента Богданова). Они резко критиковали учебную программу Основного отделения. Эта группа подвергла критике и ряд преподавателей специального отделения (Кончаловского, Машкова, Лентулова, Фалька, Шевченко, Кандинского), требуя вернуть во ВХУТЕМАС некоторых уволенных преподавателей (В. Яковлева, С. Малютина, А. Архипова и др.), а также привлечь к преподаванию конкретных художников -- К. Юона, П. Келина, И. Грабаря и др.

«Богдановцы» не получили поддержки ни в Отделе ИЗО Наркомпроса, ни у наиболее активной в политическом отношении части студентов. Резко осудила эту группу коммунистическая ячейка и Исполком студентов, представитель которого С. Сенькин так охарактеризовал этот инцидент:

«ВХУТЕМАС очень быстро и удачно справился с натиском старой профессуры, оставшейся за бортом школы, которая попыталась взорвать ВХУТЕМАС изнутри, организовав небольшую часть неудачливого, растерявшегося студенчества. Это нападение еще больше сплотило и студенчество, и идущую с ним нога в ногу «молодую» профессуру»¹.

Уже с начала 1921 года во ВХУТЕМАСе все сильнее нарастала кампания агитации за производственное искусство, сопровождавшаяся критикой станковой живописи, как бесполезной и ненужной в новых условиях. Наиболее активно выступали за производственное искусство студенты Основного отделения живописного факультета -- «производственники». Им противостояли студенты специального отделения этого факультета (мастерских Шевченко, Фалька, Машкова, Кузнецова), которые, отвергая идеи производственного искусства, поддерживали чистое искусство, за что их прозвали «чистовиками».

Если выступление «богдановцев» отражало борьбу против внедрения во ВХУТЕМАС «объективных методов» преподавания и формирования научно-художественных пропедевтических дисциплин, то столкновение между «производственниками» и «чистовиками» отражало сложности внедрения во ВХУТЕМАС идей производственного искусства.

И становление пропедевтики на базе «объективного метода» преподавания, и внедрение на производственные факультеты концепции производственного искусства -- все это имело важнейшее значение для формирования ВХУТЕМАСа, как художественно-технической школы нового типа.

Поэтому тот и другой процесс необходимо рассмотреть детально с выяснением всех обстоятельств и факторов, в том числе и лежащих вне ВХУТЕМАСа. Сначала рассмотрим процесс становления пропедевтических дисциплин.

Живскульптарх и ВХУТЕМАС

В мае 1919 года группа молодых архитекторов, недовольных неоклассикой и искавших новые пути развития архитектуры на путях взаимодействия с левым изобразительным искусством, вступив в творческий контакт с известным скульптором -- кубистом Б. Королевым, создает при Отделе ИЗО Наркомпроса Комиссию по разработке скульптурно-архитектурного синтеза (Синскульптарх). Кроме Б. Королева, председателя Комиссии, в нее входили семь архитекторов -- С. Домбровский, Н. Исцеленов, В. Кринский, Н. Ладовский, Я. Райх, А. Рухлядев, В. Фидман.

Заседания Синскульптарха проводились регулярно два раза в неделю. На них рассматривались теоретические вопросы и выполнялись экспериментальные проекты. На первом, наиболее активном в теоретическом отношении этапе своей деятельности Комиссия занималась разработкой вопросов скульптурно-архитектурного синтеза, обращая особое внимание на теоретические проблемы. Экспериментально-проектная часть работы Комиссии на этом этапе состояла в разработке задания на проектирование и создании эскизов «Храма общения народа» -- нового типа общественного здания, предназначенного для массовых действий.

В ноябре 1919 г., когда в Комиссию были включены живописцы А. Родченко и А. Шевченко, а затем и архитектор Г. Мапу, она с полным правом могла называться Комиссией живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (Живскульптарх). На этом втором этапе деятельности Комиссии главное внимание уделялось разработке новых в социальном отношении типов зданий: дом-коммуна (коммунальный дом), Дом Советов (Совдеп) и др.

На заседаниях Комиссии (сохранились протоколы этих заседаний) затрагивались многие общие теоретические и творческие проблемы искусства в целом и архитектуры. Среди них -- отношение к наследию прошлого, роль здания в творческих поисках, форма и функция, форма и материал, форма и конструкция, особенности восприятия архитектурного сооружения и интерьера, специфика отдельных видов пространственных искусств, проблемы синтеза и взаимодействия искусств и др. При обсуждении этих вопросов выявились различные точки зрения, причем при обсуждении теоретических проблем при решающем влиянии Н. Ладовского постепенно вырабатывались и уточнялись отдельные положения, ставшие впоследствии основой творческого кредо одного из наиболее интересных течений советского архитектурного авангарда 20-х годов -- рационализма. На базе этой концепции Ладовского им была создана во ВХУТЕМАСе пропедевтическая дисциплина «Пространство» и введен новый психоаналитический метод преподавания на Архитектурном факультете.

Уже на заседаниях Живскульптарха Н. Ладовский начинает обосновывать решающую роль пространства в построении архитектурной композиции. «Архитектура -- искусство, оперирующее пространством, -- говорил он... -- Пространство хотя и фигурирует во всех видах искусства, но лишь архитектура дает возможность правильного чтения пространства». «Пространство, а не камень -- материал архитектуры» -- так формулирует Н. Ладовский свое отношение к проблемам архитектурного формообразования.

В теоретических обсуждениях на заседаниях Комиссии и в экспериментальных проектах ее членов можно видеть очень важный для того этапа выход на общие проблемы формообразования. Причем наибольший интерес бесспорно представляют экспериментальные проекты тех членов Комиссии, которые затем формировали во ВХУТЕМАСе пропедевтические дисциплины -- Н. Ладовского, В. Кринского, А. Родченко, Б. Королева.

Н. Ладовский ищет новые средства и приемы на общем

¹С. Сенькин. ВХУТЕМАС. Журнал «Горн», Москва, 1923 г., Книга 8, с. 275.



Василий Васильевич Кандинский (1866-1944)

Живописец и график. Учился в Мюнхене в школе А. Ахтис (1897-1898 гг.) и в Академии художеств у Ф. Штука. В 1907-1914 гг. жил в Германии. Был основателем ряда художественных объединений в

Мюнхене («Фаланга», «Новая ассоциация художников», «Синий всадник»). Преподавал во Вторых ГСХМ (1918-1920 гг.) и в станковом отделении Живописного факультета ВХУТЕМАСа (1920-1921 гг.). Член ИНХУКа. С конца 1921 г. жил за границей (Германия, Франция).

Портрет В. Кандинского. Рисунок А. Шевченко.

архитектоническом уровне с учетом особенностей восприятия человеком архитектурной композиции. Основное внимание он уделяет экспериментам с подчеркнуто элементарными геометрическими объемами (куб, шар, цилиндр, конус, пирамида, параллелепипед и др.), которые он соединяет друг с другом в самых различных сочетаниях, чтобы выявить такие качества композиции, как динамика, напряженность, вес, ритм, сложное равновесие и т.д.

Осенью 1920 года работы членов Живскульптарха были показаны на выставке в Москве и произвели большое впечатление на студентов ВХУТЕМАСа. Оценивая роль Живскульптарха в развитии архитектуры и в реформе преподавания во ВХУТЕМАСе, Н. Ладовский писал в 1927 году: «Небольшая выставка, устроенная Наркомпросом..., где были экспонированы архитектурные работы так называемой синтетической комиссии (Ладовский, Исцеленов, Родченко), прозвучала как взрыв всех основ... Под влиянием этой выставки студенческие массы перешли в наступление против своих устаревших руководителей и их методов. Это наступление отличалось победой на учебном фронте ВХУТЕМАСа, введшего предложенную мною новую программу психо-аналитического метода преподавания и рационалистического взгляда на архитектуру. Я склонен считать это событие в связи с революционностью студенчества решающим не только для судьбы преподавания архитектуры в вузах, но и для полевоения всей архитектуры Москвы»¹.

Рабочие группы ИНХУКа и «объективный метод»

Общая тенденция к экспериментально-методическому анализу основ художественного творчества предопределила к началу 20-х годов выявление в системе художественного образования по крайней мере трех основных требований, находивших широкую поддержку у наиболее радикально настроенной части студенчества. Во-первых, это требование «объективизации» процесса обучения художественным дисциплинам. Во-вторых, требования сближения различных видов искусства и выработки общей методики их преподавания. В-третьих, требование сближения художественной материальной культуры с массовым индустриальным производством, исходя из конкретных условий эпохи.

С учетом этой ситуации и следует оценивать процессы взаимодействия ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

ИНХУК (Институт художественной культуры) -- творческое объединение деятелей советского искусства -- художников, скульпторов, архитекторов, теоретиков производственного искусства. Институт создан в марте 1920 года путем преобразования возникшего в январе того же года Совета мастеров художников-живописцев и просуществовал до 1924 года включительно. В мае 1920 года разработаны Устав и Программа ИНХУКа и он был оформлен при отделе ИЗО Наркомпроса.

Еще до организации ВХУТЕМАСа существовала взаимосвязь между членами ИНХУКа и Первыми и Вторыми ГСХМ. Можно даже сказать, что в работе первого этапа (1920 г.) деятельности ИНХУКа (когда им руководил В. Кандинский) отразились те процессы в художественно-творческой и научно-теоретической деятельности, которые привели осенью 1920 года ко второй реформе художественного образования и к созданию ВХУТЕМАСа.

В. Кандинский, выступая в начале июня 1920 года с докладом на Всероссийской конференции учащихся и учащихся Свободных Мастерских, рассказал о целях и задачах недавно созданного ИНХУКа. По его докладу была принята резолюция:

¹Октябрьская газета федерации объединения советских писателей. Москва, 8 ноября 1927 г.

«Заслушав доклад тов. Кандинского о задачах Института Художественной Культуры, Конференция горячо поддерживает почин Отдела ИЗО научной разработки основных вопросов искусства, без которого немыслимо его дальнейшее развитие»¹.

ИНХУК состоял из нескольких десятков действительных членов и возглавлялся выборным президиумом. На пленарных заседаниях Института заслушивались и обсуждались доклады общего характера (доклады Л. Лисицкого, В. Татлина, А. Лавинского, Б. Кушнера, В. Степановой, О. Брига, Б. Арватова и др.). Углубленная проработка специальных теоретических и творческих проблем была сосредоточена в секциях и рабочих группах: монументального искусства (В. Кандинский, А. Родченко, В. Степанова, Н. Брюсова, Л. Попова, И. Синезубов, Р. Фальк, А. Шевченко, В. Бубнова, А. Шеншин и др.); объективного анализа (А. Бабищев, В. Бубнова, А. Родченко, Л. Попова, Н. Ладовский и др.); музыкальной (Н. Брюсова, А. Введенский и др.); архитекторов (Н. Ладовский, А. Ефимов, В. Кринский, А. Петров, Н. Докучаев и др.); конструктивистов (А. Ган, К. Иогансон, К. Медунецкий, А. Родченко, Г. Стенберг, А. Стенберг, В. Степанова); обективистов (А. Веснин, А. Древин, Л. Попова, Н. Удальцова) и др.

За короткое время своего существования ИНХУК пережил несколько этапов в своем развитии. Здесь велись ожесточенные споры, одни концепции одерживали верх, сторонники других покидали ИНХУК, менялось общее направление работы ИНХУКа и его задачи, обновлялся его состав, изменялась структура и направленность деятельности, новые люди приходили к руководству (председателями Президиума ИНХУКа последовательно были -- В. Кандинский, А. Родченко, О. Брига, Б. Арватов, О. Брига).

Разработанная В. Кандинским Программа ИНХУКа в качестве главной задачи выдвигала исследование «основных элементов» как отдельных видов искусства, так и искусства в целом. Были намечены три направления в решении этой общей задачи: исследование отдельных видов искусства, исследование взаимоотношений отдельных видов искусства, исследование искусства в целом. В Программе определялись подход и методика исследования. Главным признавалось выявление закономерностей воздействия произведений искусства на человека.

«Воздействие это, -- говорилось в Программе, -- достигается теми средствами выражения, которые свойственны данному искусству и составляют его язык.

Отсюда ясно, что теоретическое исследование какого бы то ни было искусства должно иметь своим исходным пунктом анализ средств этого искусства.

Не менее ясно, что этот анализ должен производиться с точки зрения отражения средств искусства на переживаниях воспринимающего искусство человека, т.е. на его психике»¹.

В Программе были намечены обширные планы исследований средств выразительности различных искусств. При этом большое значение придавалось поискам аналогий средствам воздействия одних видов искусств в других.

Кандинский ориентировался на выявление и передачу средствами искусства эмоционального состояния человека и выяснение роли подсознания в творческом процессе. Он пытался найти во внутреннем мире человека, в его субъективных переживаниях некие объективные закономерности построения живописной композиции. Анализируя психологию восприятия человеком средств выразительности различных видов искусства, Кандинский стремился создать новое синтетическое искусство (которое он называл «монументальным искусством»), использующее художественные средства с учетом сравнимости их воздействия на различных людей. При этом главное внимание обращалось на связь живописи с теми видами искусства, художественные средства которых передают прежде всего внутреннее, эмоциональное состояние человека, -- музыкой, танцем, лирической поэзией.

¹Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса, М., 1920 г., с. 126.

²Институт Художественной Культуры. Программа. М., 1920.



Густав Густавович Клуцис (1895-1944)

График и живописец. Учился в Рижской городской художественной школе (1913-1915 гг.), в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петрограде (1917-1918 гг.), в студиях В. Мешко-

ва и И. Машкова (1918 г.), во Вторых ГСХМ (1919-1920 гг.) и на Живописном факультете ВХУТЕМАСа 1920-1921 гг.). В 1924-1930 гг. преподавал дисциплину «Цвет» на Основном отделении ВХУТЕМАСа, а также на факультетах: Полиграфическом, Архитектурном, Деревообделочном и

Металлообрабатывающем. Член объединения «Октябрь».

Фотопортрет Г. Клуциса. 1930 г.

Эту концепцию Кандинский последовательно проводил в работе возглавляемой им Секции монументального искусства, в которой летом 1920 года сосредоточилась практически вся работа ИНХУКа. Однако среди членов секции постепенно назревало недовольство концепцией Кандинского (оппозицию возглавлял А. Родченко): они считали его метод анализа искусства субъективным и противопоставили ему «объективный метод». Осенью 1920 года сторонники этого нового метода создали в структуре ИНХУКа Рабочую группу объективного анализа, которая стала определять общую направленность работы ИНХУКа. На одном из общих заседаний ИНХУКа произошло столкновение сторонников двух методов анализа произведений искусства и в начале 1921 года Кандинский и его сторонники (Синезубов, Шеншин, Фальк, Шевченко и др.) вышли из состава ИНХУКа. Кстати, отмечу, что, по воспоминаниям бывших студентов Свободных мастерских и ВХУТЕМАСа, в мастерской Кандинского (он преподавал во Вторых ГСХМ и во ВХУТЕМАСе в 1918--1921 гг.) чуть ли не в единственной среди специальных живописных мастерских студенты не работали в манере мастера.

Сторонники «объективного метода» в отличие от Кандинского ориентировались на взаимодействие живописи прежде всего с архитектурой и скульптурой (в этом сказались и влияние Живискульптарха).

Члены Рабочей группы объективного анализа ИНХУКа были тем ядром «молодой» профессуры ВХУТЕМАСа, которая внедряла «объективный метод» преподавания и формировала пропедевтические дисциплины Основного отделения -- «Пространство», «Объем», «Графика», «Цвет».

В конце 1920 года -- первой половине 1921 года (т.е. в первом учебном году ВХУТЕМАСа), когда ИНХУК возглавлял А. Родченко и когда роль научно-творческого центра Института играла Рабочая группа объективного анализа, из ее недр вышли и оформились в самостоятельные подразделения (со своими программами) рабочие группы архитекторов, конструктивистов и обжективистов.

Если сопоставить организационную структуру ИНХУКа этого периода и формировавшегося тогда Основного отделения ВХУТЕМАСа, то нельзя не заметить, что они во многом совпадают.

Рабочая группа объективного анализа была тем центром, где формировались общие подходы к разработке «объективного метода» анализа произведений искусства (особенно большую роль в этом процессе сыграла четырехмесячная дискуссия о соотношении конструкции и композиции). Во ВХУТЕМАСе ей соответствовали организационные формы взаимодействия преподавателей пропедевтических дисциплин.

Рабочие группы архитекторов, конструктивистов и обжективистов соответствовали во ВХУТЕМАСе пропедевтическим дисциплинам «Пространство» (Н. Ладовский, Н. Докучаев, В. Кринский -- все члены рабочей группы архитекторов ИНХУКа), «Графика» (А. Родченко -- группа конструктивистов) и «Цвет» (Л. Попова и А. Веснин -- члены группы обжективистов). Было объявлено также и о создании Б. Королевым группы скульпторов ИНХУКа, в которую, видимо, был включен и А. Лавинский (оба они преподавали дисциплину «Объем»).

Первые необычные учебные задания представителей «молодой» профессуры

Представители «молодой» профессуры пришли во ВХУТЕМАС со стремлением реформировать учебный процесс, внести в обучение научно-объективные методы. Они меньше всего думали о том, что их методика преподавания станет базой формирования пропедевтических дисциплин. Они претендовали не только на первоначальную (пропедевтическую) подготовку

студентов, а на обучение их на всем протяжении пребывания во ВХУТЕМАСе.

Но проблемная ситуация в творческой сфере и в художественной школе была таковой, что «объективный метод» преподавания стал основой становления пропедевтики во ВХУТЕМАСе, которая быстро превратилась в важнейшее средство цементирования нового комплексного учебного заведения.

На первых порах руководство ВХУТЕМАСа волновали прежде всего две проблемы -- объективизация методов преподавания и поиски того общего, что объединяет методы обучения художественным дисциплинам на различных факультетах. Но получилось так, что эти тенденции к объективизации и объединению методов художественного обучения совпали в те годы с экспериментальными поисками левых художников, архитекторов и скульпторов.

Поиски эти зародились в недрах ряда левых течений и творческих школ в процессе выявления первоэлементов средств и приемов художественной выразительности на таком уровне абстрагирования, где первоэлементы различных видов искусства обнаруживали много общего в самой структуре построения художественной композиции, в приемах использования и в условиях восприятия средств художественной выразительности. Это создавало условия для сближения представителей различных видов искусств на этой аналитической стадии.

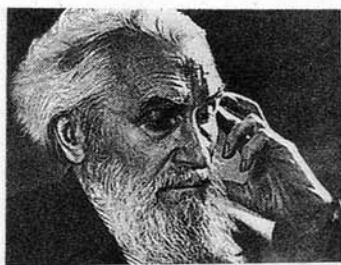
Первые свои необычные задания в мастерских архитектурного, живописного и скульптурного факультетов ВХУТЕМАСа Н. Ладовский, А. Родченко, А. Лавинский и Л. Попова дали студентам осенью 1920 года, когда объективный метод анализа как таковой в ИНХУКе еще только начинал разрабатываться. Хронология свидетельствует о том, что проблемы объективизации средств и приемов художественной выразительности в 1920--1921 годах разрабатывались одними и теми же людьми одновременно как во ВХУТЕМАСе (методы преподавания), так и в ИНХУКе (методы анализа), причем судя по всему разработка методов преподавания в ряде случаев опережала разработку методов анализа.

Итак, рассмотрим первые учебные задания представителей «молодой» профессуры.

До 1920 года в московской архитектурной школе обучение студентов начиналось с освоения классики. Считалось, что с первых же шагов пребывания в школе студенты, изучая классический ордер, осваивают логику архитектурного мышления, познают сущность профессии архитектора. Схема первоначального этапа ввода студента в архитектуру была такова: первое задание -- вычерчивание и отмывка конкретного классического ордера; второе задание -- проект небольшого объекта с использованием этого же ордера; третье задание -- вычерчивание и отмывка конкретного классического объекта (освоение приемов включения ордера в структуру здания); четвертое задание -- конкретный проект, где ставилась задача использования приемов классики в более сложной композиции.

С такой методики обучения начинали практически все. Здесь был четкий и ясный критерий. Вот классический ордер -- это совершенная художественно-композиционная система, степень знания которой определяет уровень профессионализма архитектора. Мастер тем и отличается от ученика, что он в совершенстве знает эту систему со всеми ее нюансами.

А с чего начинать профессиональное обучение студента, если классика со всеми ее средствами и приемами выразительности отвергнута? Эта практическая необходимость и заставила Ладовского перейти к систематизации своей концепции формообразования, к выделению основополагающих положений и главное -- приемов построения объемно-пространственной композиции, основанных не на изучении классики, а на освоении основных «элементов архитектуры».



Сергей Тимофеевич Коненков (1874-1971)

Скульптор. Учился в МУЖВЗ (1892-1896 гг.) и в Академии художеств в Петербурге (1899-1902 гг.). Преподавал в Первых и Вторых ГСХМ (1918-1920 гг.). Член объединения СРХ и «Мир

искусства». В 1924-1945 гг. жил в США.

В первый учебный год ВХУТЕМАСа (1920--1921 гг.), когда Обмас (Объединенные левые мастерские) еще не был выделен в автономное отделение в структуре архитектурного факультета, задания студентам различных мастерских рассматривались и утверждались на общем Художественном Совете факультета. При создании Обмаса осенью 1920 года в него добровольно перешли многие студенты из других мастерских бывших Первых и Вторых ГСХМ. Преподаватели этих мастерских были в полном неведении -- по какой же методике собираются обучать студентов в Обмасае, что же привлекло туда ушедших от них студентов?

«Случилось так, -- пишет в своих воспоминаниях В. Кринский, -- что первое композиционное задание Обмаса должно было быть зачитано на заседании профессоров факультета. По всем мастерским были утверждены задания обычного типа, согласно установившейся традиции. Все были очень заинтересованы, а какие задания будут у нас, левых? В наступившей тишине Н.А. Ладовский зачитывает задание: Требуется построить параллелепипед...».

Это было задание на выявление отвлеченной геометрической формы. Был дан правильный параллелепипед: в основании квадрат 20х20 м, высота 30 м. Требовалось так обработать поверхность этого параллелепипеда, чтобы зритель в любом ракурсе имел возможность точно определить его общие пропорции, т.е. что перед ним объем, имеющий габариты в полтора куба. Задание было дано 15 октября 1920 года.

Через несколько лет в одной из своих статей Н. Ладовский так прокомментировал это задание:

«Как видно из задания, -- пишет он, -- основной работой в нем является выявление для зрителя геометрических качеств параллелепипеда. Но что значит выявить геометрический образ? Разве в математически правильно построенном параллелепипеде мы увидим какую-либо иную форму -- шар, конус, цилиндр и т.п. Нет, мы в нем не увидим ни шара, ни цилиндра и т.д., но мы также не увидим параллелепипеда с теми геометрическими качествами, которые даны в задании...»

Можно ли допустить, чтобы архитектор, строя форму, не знал как ее будет воспринимать зритель? Такое допущение означало бы полную беспринципность и невозможность какого бы то ни было мастерства в области геометрической выразительности. Необходимо установить положение, что архитектурно-геометрическая сторона материальной формы заключается в такой ее проработке, при которой зритель действительно видит ее геометрическую характеристику в той мере, в которой это необходимо для данного случая¹.

Вот с этого первого задания на выявление формы и началась разработка и внедрение психоаналитического метода Ладовского, а также формирование межфакультетской пропедевтической дисциплины «Пространство», хотя сам Ладовский, отрабатывая методику преподавания, ориентировался на подготовку именно архитекторов. Он искал новые пути первоначального обучения студентов архитектурного факультета, и уже в первое задание ввел такую форму подачи проекта, как макет.

Ладовский последовательно отрабатывал со студентами один «элемент архитектуры» за другим, сначала на отвлеченных заданиях, а затем сразу же на конкретных (так называемых производственных). В схеме это как бы напоминало традиционную методику -- изучение ордера и его применение в конкретном объекте, но результаты были совсем иные. Традиционная методика увеличивала в методическом фонде ВХУТЕМАСа количество учебных упражнений и стилизаций, а метод Ладовского привел к бурному генерированию профессиональных приемов и средств новой архитектуры.

¹Н. Ладовский. Основы построения теории архитектуры (под знаком рационалистической эстетики). Известия АСНОВА. М., 1926, с. 5.



Борис Данилович Королев
(1885-1963)

Скульптор. В 1907-1910 гг. занимался в частных студиях Ф. Рерберга, Н. Ульянова, И. Машкова. В 1910-1913 гг. учился в МУЖВЗ. Посетил некоторые европейские страны. Преподавал во Вторых ГСХМ

Именно это обстоятельство и делает наследие Обмаса чрезвычайно ценным, а его роль далеко выходящей за рамки разработок методики преподавания. Здесь под руководством Ладовского и его соратников при использовании творческих потенциалов молодежи в ходе учебного проектирования шел процесс выработки профессионального языка новой архитектуры.

На скульптурном факультете ВХУТЕМАСа осенью 1920 года появляется А. Лавинский, который возглавил мастерскую вместе с Б. Королевым, причем каждый вел свою группу студентов. До этого занятия на факультете вели такие скульпторы как С. Волнухин, С. Коненков, А. Голубкина и др. Студенты занимались в основном лепкой живой природы. Многие из учеников этих скульпторов оказались в группе Лавинского. По воспоминаниям некоторых из них (в беседах со мной) на всех учеников произвел большое впечатление совершенно необычный натюрморт, поставленный А. Лавинским в сентябре 1920 года в качестве природы для первого задания. На подставке стоял цилиндр, к нему был прислонен поставленный на угол куб, на подставке по диагонали был положен двутавр, а наверху цилиндра -- архитектурная деталь. Это было неожиданно тем более, что преподаватель требовал от учеников не буквального изображения в глине составляющих композицию элементов, а передачи своего видения этой композиции в ее своеобразном пластическом преломлении. Это и было начало пропедевтической дисциплины «Объем».

А пропедевтическая дисциплина «Графика» началась с первого задания в мастерской А. Родченко на живописном факультете в сентябре 1920 года. Вот как вспоминает об этом Г. Чичагова:

«Мы собрались в назначенную мастерскую в ожидании прихода Родченко... В мастерскую вошел человек, по своему внешнему облику не то летчик, не то автомобилист. Его одежда была такова: бежевая куртка военного покроя, галифе серо-зеленого цвета; на ногах черные штилеты и серые обмотки. На голове черная кепка с огромным глянцевым кожаным козырьком... Без всяких предисловий, оглядев всех нас (нас было человек 20), молча принялся устанавливать натюрморт из принесенных им вещей. Мы увидели, что эти вещи повторяли цвета его одежды: бежевый, черный блестящий и черный матовый, несколько оттенков серых и т.д. В этом натюрморте отсутствовали вещи, которые все привыкли видеть в современной живописи. Не было в нем ни ярких тканей, ни румяных яблок, ни расписной, богатой орнаментом посуды. На фоне куска фанеры, несколько отступая, стоял лакированный квадрат. Справа выгнутая фигура, вырезанная из алюминия. Здесь же стоял рулоном свернутый белый лист бумаги. На ближайшем плане слева -- серая с синим отливом фотографическая ванночка и на самом первом плане стеклянный пузырек, подматованный изнутри. Натюрморт стоял на высокой деревянной подставке на уровне глаза... Первую работу он нам предоставил делать самостоятельно, так, как каждый понимает ее»¹.

Л. Попова вместе с А. Весниным вели одну из мастерских живописного факультета. Точных сведений о том, каким же было самое первое задание осенью 1920 года у меня нет. Но из бесед с бывшими студентами, проходившими в этой мастерской дисциплину «Цвет» в 1920--1921 учебном году, удалось выяснить, что Л. Попова и А. Веснин начинали с такого весьма необычного задания. Требовалось разработать один цвет в разных фактурах. Например доска прямоугольного формата (небольшого размера) покрывалась масляной краской одного цвета (чаще всего черного или красного и т.д.), а затем вся плоскость делилась линиями на несколько частей (четыре и более), каждая из которых должна была иметь свою фактуру: лаковую, матовую, шероховатую, сильно фактурную с использованием песка, угля и т.д. Главное надо было достичь такого эффекта, чтобы каждая часть одноцветной композиции четко выделялась за счет своей фактуры.

¹Г.Д. Чичагова. Годы ВХУТЕМАСа. Первые впечатления. В кн. «А.М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма». М., 1982, с. 137--138.

(1918-1920 гг.) и на Скульптурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1924 гг.), где был профессором и деканом. Один из создателей Живскульптарха, член ИНХУКА, ОМХ, ОРС, АХРР.



Вот на базе таких первых заданий «молодой» профессуры начинал внедряться во ВХУТЕМАСе «объективный метод» преподавания, ставший не только базой для формирования пропедевтических дисциплин, но и сыгравший в конечном счете решающую роль в цементировании ВХУТЕМАСа как единого комплексного учебного заведения.

Предельно схематизируя происходившие процессы, можно говорить о двух стадиях и результатах внедрения «объективного метода» и «молодой» профессуры во ВХУТЕМАС: формировании общехудожественной межфакультетской пропедевтики и внедрении идей производственного искусства. В начале 20-х годов оба эти процесса следовали один за другим с некоторым разрывом во времени, а затем они сосуществовали, сложно взаимодействуя между собой.

Основные отделения живописного, скульптурного и архитектурного факультетов (1920--1922 гг.)

Структура ВХУТЕМАСа согласно декрету о его создании наряду со специальными факультетами включала в себя и одногодичное Испытательно-подготовительное отделение (ИПО), куда зачислялись те, кому необходимо было повысить общеобразовательный и общехудожественный уровень. Проблема эта была очень острой. Получилось так, что за три года (1918--1920 гг.) приема новых студентов без предоставления каких-либо документов об образовании в Первых и Вторых ГСХМ, а затем и во ВХУТЕМАСе на младших курсах появилось много учащихся с недостаточным или даже очень низким уровнем общеобразовательной и художественной подготовки. Особенно отрицательно эта ситуация сказывалась на Живописном и Скульптурном факультетах, для успешного обучения на которых требовался более высокий уровень предварительной общехудожественной подготовки, чем на других факультетах. Кроме ИПО на факультетах были общие отделения, которые в декабре 1920 года переименовали в Основные отделения.

На Живописном факультете Основное отделение следовало за ИПО, но предшествовало специальным индивидуальным мастерским ведущих преподавателей.

В мастерские Основного отделения Живописного факультета (где обучение продолжалось один-два года) приходили студенты из ИПО, которые уже освоили простейшие приемы рисунка и работы с краской. На Основном отделении они должны были изучать основные элементы живописи, каждый из которых прорабатывался в отдельной мастерской. В соответствии с этими дисциплинами, по каждой из которых студенты прорабатывали конкретные элементы живописи, строилась структура Основного отделения факультета. Количество мастерских, входящих в Основное отделение Живописного факультета, менялось. То их было восемь, то оставалось всего четыре. Предполагалось, что каждый учащийся проходит обучение во всех мастерских Основного отделения факультета, последовательно переходя из одной в другую. В связи с этим мастерские должны были быть строго специализированы с ориентацией на обучение студентов определенным приемам профессионального мастерства. Поэтому каждой мастерской присвоили номер и название дисциплины, которую в ней преподают, а руководителей мастерских обязали подготовить программы прохождения этих живописных дисциплин (по мере изменения количества мастерских менялись и их номера, что отразилось и в программах).

Но это все планировалось в идеале. На деле же все оказалось сложнее. Во-первых, руководители мастерских (а это были в основном представители «молодой» профессуры) никогда не

сталкивались с такой задачей, как обучение лишь части профессионального мастерства, а кроме того большинство из них раньше вообще не преподавало. Во-вторых, многие студенты привязывались к преподавателям и не желали переходить из одной мастерской в другую. В итоге студенты все же, как правило, закреплялись в какой-то мастерской. Во всяком случае в каждой был постоянный костяк. Многие студенты считали себя прикрепленными к определенной мастерской, хотя и выполняли задания руководителей других мастерских -- проходили там «дисциплины». Но из тех, с кем мне довелось беседовать, практически никто не прошел через все дисциплины. Обычно ограничивались тремя--четырьмя, причем многие считали, что дисциплин вообще было не более четырех, хотя некоторые застали и восемь.

Что же это были за дисциплины?

Дисциплина N 1 -- «Максимальное выявление цвета». Преподаватели Л. Попова и А. Веснин. Работали в отвлеченной форме, цвет выявлялся на основе дополнительных тонов.

Дисциплина N 2 -- «Выявление формы цветом». Преподаватель А. Осмеркин. Фигуративные композиции (в основном натюрморты) в духе «русского сезаннизма».

Дисциплина N 3 -- «Цвет в пространстве». Преподаватель А. Экстер. Цвет решался большими плоскостями, для усиления его звучания и напряженности давали цветную подкладку (например, зеленое на розовом и обратно). Тщательно изучались методы живописи Матисса.

Дисциплина N 4 -- «Цвет на плоскости». Преподаватель И. Ключ. В композиции использовали, как правило, прямоугольные цветовые плоскости.

Дисциплина N 5 -- «Конструкция». Преподаватель А. Родченко. Четко выявленная форма на плоскости или в пространстве, в композиции требовалось выявить центральную конструкцию.

Дисциплина N 6 -- «Одновременность формы и цвета». Преподаватель А. Древин. Изобразительная форма разбивается на диагонали и деформируется. Цвет растекается, переходит в полутон, разрушает форму.

Дисциплина N 7 -- «Объем в пространстве». Преподаватель Н. Удальцова. Кубистический анализ формы.

Дисциплина N 8 -- Преподаватель В. Баранов-Россине. Цвет дробится на мелкие части в отвлеченной композиции.

Ряд студентов застали Основное отделение живописного факультета, когда обязательными для всех были только четыре дисциплины, причем проходились они в такой последовательности: Родченко -- Попова (Веснин) -- Экстер -- Удальцова.

Следует еще раз напомнить, что все это были дисциплины, входящие в Основное отделение Живописного факультета.

На Архитектурном факультете существовала единая программа первоначального обучения на 1 курсе, который рассматривался как Основное отделение. Предусматривалось пять заданий, три из которых были связаны с изучением элементов здания (план, стена, проем и т.д.) и ордеров, а два -- с упражнениями по графическому изображению этих элементов. По этой программе учили всех студентов кроме студентов Обмаса, где Ладовский ввел метод первоначального обучения, и мастерской И. Голосова и К. Мельникова, где также была своя методика обучения.

На Скульптурном факультете на Основном отделении обучали приемам взаимодействия простых геометрических форм, причем, судя по сохранившимся изображениям работ студентов, каждый преподаватель имел свой подход к таким первым заданиям (сохранились работы учеников Б. Королева, А. Бабичева и А. Лавинского).

На производственных факультетах в начале 20-х годов, видимо, не было своих Основных отделений. Они по традиции ориентировались на общехудожественные дисциплины, руково-



Владимир Федорович Кринский (1890-1971)

Архитектор. Учился в Академии художеств в Петербурге (1910-1917 гг.). Преподавал на Архитектурном факультете архитектурное проектирование и дисциплину «Пространство» на Основном

отделении ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.). Член Живскульптарха, ИНХУКа и АСНОВА.



димые преподавателями художниками и скульпторами. Это привело к тому, что уже в 1921 году Основные отделения Живописного и Скульптурного факультетов обслуживали и производственные факультеты.

В поисках общехудожественной пропедевтики

Разработка представителями «молодой» профессуры на базе внедрения «объективного метода» пропедевтических курсов, ориентированных на конкретную специальность (живопись, архитектуру, скульптуру), поставила проблему соотношения этих пропедевтических дисциплин с традиционными общехудожественными предметами. Эти общехудожественные дисциплины включались в программу других факультетов (на начальной стадии обучения или на протяжении всей учебы): живопись, рисунок и скульптура. Но возникал вопрос -- если на начальной стадии обучения на Живописном и Скульптурном факультетах эти общеобразовательные предметы заменены пропедевтическими дисциплинами, то нельзя ли и на других факультетах заменить живопись, рисунок и скульптуру пропедевтическими дисциплинами?

Инициаторами разработки общих межфакультетских пропедевтических дисциплин и создания единого для всего ВХУТЕМАСа Основного отделения были все те же представители «молодой» профессуры -- члены ИНХУКа, которые и во ВХУТЕМСе ощущали себя коллективом единомышленников.

Отработав в первом учебном году методы преподавания пропедевтических дисциплин на Живописном и Скульптурном факультетах, преподаватели Основных отделений этих факультетов уже в следующем учебном году (1921--1922 гг.) стали обучать студентов производственных факультетов. Постепенно в этом втором учебном году ВХУТЕМАСа шел процесс формирования межфакультетских пропедевтических художественных дисциплин, заменявших традиционные общехудожественные дисциплины или сосуществовавших с ними. Живопись заменялась или сосуществовала с дисциплиной «Цвет», рисунок -- с дисциплиной «Графика», скульптура -- с дисциплиной «Объем». Процесс этот, видимо, завершился к весне 1922 года.

Анализируя обнаруженные в одном из частных архивов протоколы заседаний преподавателей Основного отделения, Н. Адашкина пишет, что в марте 1922 года была выдвинута программа преподавания четырех циклов дисциплин -- пространственной, объемной, графической и цветовой¹, т.е. к преподаванию межфакультетских пропедевтических дисциплин были впервые привлечены и архитекторы -- преподаватели Обмаса.

Уже на следующий 1922--1923 учебный год Основное отделение получило статус факультета.

Пропедевтические дисциплины на этом этапе формирования Основного отделения преподавались с учетом профиля специального факультета.

Сохранились два варианта недатированных расписаний занятий на Основном отделении², которые, видимо, относятся к 1922--1923 учебному году (деканом Основного факультета был А. Родченко). Это было завершением первого этапа становления пропедевтики ВХУТЕМАСа, когда дисциплины вели представители «молодой» профессуры, сторонники «объективного метода».

Пропедевтические дисциплины назывались тогда «конструкциями». Согласно расписанию занятий их вели: цветовую конструкцию -- А. Веснин и Л. Попова, пространственную конструкцию -- Н. Ладовский, Н. Докучаев и В. Кринский; графическую конструкцию -- А. Родченко, А. Ефимов, В. Киселев; объемную конструкцию -- А. Лавинский.



Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878-1968)

Живописец и график. Учился в Боголюбовском рисовальном училище в Саратове (1891-1897 гг.), в МУЖВЗ (1897-1903 гг.), в частных академиях в Париже (1905 г.) Преподавал в СХПУ

Цветовую и графическую дисциплины проходили студенты Живописного, Графического (Полиграфического), Текстильного и Керамического факультетов. Пространственную и объемную дисциплины проходили студенты Архитектурного, Скульптурного, Металлообрабатывающего и Деревообделочного факультетов.

Итак, за три года существования ВХУТЕМАСа сформировалась система пропедевтических дисциплин на базе «объективных методов» преподавания. Выделенное в качестве самостоятельного факультета Основное отделение сцементировало структуру ВХУТЕМАСа. Важно было и то, что одни и те же художественные пропедевтические дисциплины проходили студенты бывших Первых и Вторых ГСХМ, что безусловно способствовало консолидации этих когда-то отдельных училищ (Строгановского и МУЖВЗ) в единую художественно-техническую школу.

Чрезвычайно важно, что в связи с созданием Основного отделения и Рабфака искусств, который взял на себя роль предварительной подготовки тех, кто не имел общего образования, было ликвидировано Испытательно-Подготовительное Отделение (ИПО). В результате все студенты ВХУТЕМАСа на первом курсе (вне зависимости от факультета, куда они поступали) попадали в руки представителей «молодой» профессуры, активно влиявших на их художественно-профессиональные взгляды.

Но во взглядах самих создателей пропедевтических дисциплин в эти годы происходили серьезные изменения. От увлечения формально-эстетическими экспериментами и анализом первоэлементов художественной формы они переходили к активной пропаганде идей производственного искусства. Эти идеи охватили и широкие круги студентов ВХУТЕМАСа.

ВХУТЕМАС вновь забурлил, в нем проявились острые противоречия, возник серьезный конфликт между ВХУТЕМАСом и ИНХУКом. Если 1920--1921 годы прошли под флагом внедрения во ВХУТЕМАС «объективного метода», то в 1922--1923 годах шла борьба за внедрение во ВХУТЕМАСе идей производственного искусства. Возглавили эту борьбу представители все той же «молодой» профессуры.

¹Н.Л. Адашкина. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа (1920--1926 гг.). «Труды ВНИИТЭ» (серия «Техническая эстетика»), N 21, М., 1979, с. 49.

²ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 153, л. 64 (а также д. 48, л. 34).

(1917-1918 гг.), в Первых и Вторых ГСХМ (1918-1920 гг.), на монументальном (1920-1930 гг.) и на театрально-декоративном (1921-1922 гг.) отделениях Живописного факультета ВХУТЕМАСа. Член объединений «Мир искусства», «Голубая роза», СРХ, «Четыре искусства».

В. Ленин, А. Луначарский, В. Маяковский -- футуризм и ВХУТЕМАС

В. Ленин дважды имел прямое отношение к ВХУТЕМАСу. Во-первых, он подписал Декрет Совета Народных Комиссаров о создании ВХУТЕМАСа (опубликован 19 декабря 1920 г.). Во-вторых, 25 февраля 1921 года он посетил студенческую коммуны в общежитии ВХУТЕМАСа. Что касается первого события, то его роль в судьбах ВХУТЕМАСа очевидна. О втором событии много писали, но в публикациях оно постепенно мифологизировалось. А между тем оно имело для ВХУТЕМАСа и драматические последствия, хотя причины их внешне остались вроде бы не выявленными.

В. Ленин, как об этом неоднократно писал в своих воспоминаниях А. Луначарский, крайне отрицательно относился к художественному авангарду. Он не разбирался в различиях отдельных течений левого искусства и всех их объединял термином «футуризм». В. Ленин весьма критически относился к поэзии Маяковского, который был кумиром студентов ВХУТЕМАСа.

Ленин, например, резко отрицательно оценил поэму Маяковского «150000000». «Как не стыдно голосовать за издание «150000000» Маяковского в 5000 экз.?» -- писал он в записке от 6 мая 1921 года. -- «По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и для чудаков». Тогда же была написана и вторая записка: «Т. Покровский! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом и т.п.... Нельзя ли найти надежных анти-футуристов?»¹.

Вот с такими взглядами на левое искусство приехал Ленин в общежитие ВХУТЕМАСа навестить дочь Инессы Арманд Варвару -- студентку ВХУТЕМАСа. Вместе с ним навестили Варвару ее сестра Инесса и Н. Крупская.

Позднее были опубликованы воспоминания участников этой встречи. Приведу фрагменты из трех таких публикаций.

Студентка А. Носкова пишет: «На вопросы Ленина о нашей жизни идут ответы о том, что вот создали коммуны, живем и стряпаем сообща, получаем паек... от разговора о жизни коммуны вопросы переходят к нашей работе в мастерских. «Должно быть, боретесь с футуристами?» -- задает вопрос Владимир Ильич, интересуясь тем, что мы делаем в мастерских, работая в них.

... Наши ребята отвечают, что они все сами футуристы; и тащат свои работы.

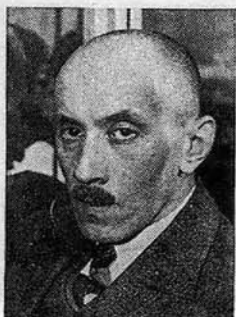
Перед Ильичем футуристический рисунок... Ильич с усмешкой в глазах смотрел на это произведение, перевертывает его со всех сторон, лукаво поглядывая на автора. «Непонятно, а эта вот более понятна», -- указывает Ленин на работу реалистическую...

... Спрашиваю Владимира Ильича его мнение о Маяковском. Он говорит, что недавно узнал о футуристах, пробовал несколько раз прочесть Маяковского, но не мог»¹.

Вторая студентка Л. Райцер пишет: «Говорили мы обо всем, что каждый считал для себя самым дорогим, важным: говорили о новом искусстве, о Маяковском, Малевиче и др. Ребята показывали супрематические работы и «убеждали» Ильича, что левое искусство нам ближе и больше подходит к духу времени... а Ильич слушал, спрашивал, мягко не соглашался, но спорить не хотел, говоря, что Маяковского не читал, обещался прочесть и придти поспорить»¹.

Третья публикация -- воспоминания студента С. Сенькина. Это именно его рисунок рассматривал Ленин. Он спросил у автора: «-- А что же это изображает?

Я изо всех сил стараюсь доказать, что это ничего не изображает, старые художники обманывают себя и других, что они умеют изображать, -- никто не умеет, а мы учимся... А это аналитическое разложение основных элементов, чтобы научиться владеть ими...



Николай Николаевич Купряев (1894-1933)

График. Учился в частных мастерских у А. Остроумовой-Лебедевой (1912-1917 гг.), Д. Кардовского (1912-1914 гг.) и К. Петрова-Водкина (1914-1916 гг.). Преподавал на отделении

Спросил нас, как нам нравится Маяковский... все наперебой стали доказывать достоинства отдельных мест из Маяковского...

... Мы с увлечением доказывали достоинства «Мистерии-Буфф» Маяковского и начали настаивать, чтобы Владимир Ильич непременно побывал в театре»².

Студенты восторженно переживали эту неожиданную встречу с Лениным. Им казалось, что они сумели убедить его пересмотреть свое критическое отношение к левому искусству, тем более, что Ленин обещал им подробнее ознакомиться с «футуризмом» и еще раз приехать поспорить о проблемах искусства.

Однако сам Ленин, судя по всему, был обескуражен тем, что он узнал о художественных симпатиях студентов ВХУТЕМАСа.

Вот как он пишет об этом И. Арманд, которая возвращалась вместе с Лениным из общежития ВХУТЕМАСа и которая, присутствовала на беседе, воспринимала все как бы со стороны:

«... многие горячо защищали футуристов, некоторые отвергали станковую живопись.

... Ленин спорил, отстаивая реалистическую живопись, хотя переспорить два десятка человек, которые говорили все сразу, волнуясь и перебивая друг друга, было нелегко.

Много внимания в этой беседе было уделено Маяковскому. Началось с восторженных отзывов художников о знаменитых плакатах Маяковского -- окна РОСТА... Затем речь зашла о поэзии Маяковского... Однако и по вопросам поэзии завязался горячий спор, так как выяснилось, что среди молодежи много поклонников футуризма и в этой области искусства...

На обратном пути в машине Владимир Ильич был задумчив и молчалив. По короткому «да», которое он время от времени произносил с какой-то особой интонацией, можно было судить, что он занят мыслями о только что состоявшейся встрече и озабочен.

Своими впечатлениями об этой поездке он со мной не делился, но от Надежды Константиновны я слышала, как, встретив после этого наркома просвещения А.В. Луначарского, Ленин сказал ему с упреком «Хорошая, очень хорошая у вас молодежь, но чему вы ее учите!»¹.

Вскоре после этого, как рассказывали мне бывшие вхутемасовцы, выступая на каком-то собрании деятелей искусства, состоявшемся в здании одного из московских театров, Луначарский резко критиковал левое искусство. Это вызвало отпор со стороны студентов ВХУТЕМАСа, находившихся на галерке. В ответ на их реплики и крики Луначарский, находясь на трибуне, обратился к администрации театра с требованием: «уберите этих реакционных вхутемасовцев». Так рассказывали мне об этом эпизоде мои собеседники. Сначала я был склонен считать, что они преувеличивают, как резкость критики Луначарским левого искусства, так и его оценку реакции студентов на его выступление.

Дело в том, что в изданных в последние десятилетия текстах Луначарского он выступает как некий арбитр между полемизировавшими в 20-е годы сторонниками левого искусства -- и традиционалистами. Однако сравнительный анализ текстов, опубликованных в 20-е годы и переизданных в 60-е--80-е годы показал, что многое так и не переиздавалось, публиковалось с купюрами, и даже переизданное сильно редактировалось.

Пришлось обратиться к первым публикациям. И тут выяснилось, что нарком просвещения уже в первые годы советской власти резко критически относился к творческим течениям художественного авангарда, которые он, как и Ленин, нередко обобщенно называл «футуризмом». Поэтому его критическая оценка левого искусства после посещения Лениным ВХУТЕМАСа не была связана с тем, что он получил от Ленина нагоняй. Это была его позиция.

Приведу лишь один пример в подтверждение этой мысли.

К третьей годовщине Октября В. Мейерхольд поставил спек-

литографии Политехнического факультета ВХУТЕМАСа (1922-1929 гг.) и рисунок на Рабфаке искусств (1928-1930 гг.). Член объединения «Четыре искусства» и ОСТ.



такль «Зори» по пьесе-утопии Верхорна. Спектакль оформлял художник В. Дмитриев. На сцене он расположил серебристо-серые по цвету кубы, призмы, цилиндры, усеченные конусы, круги и треугольники на фоне красного и золотого фанерных щитов в виде урезанных полукругов. Над всей этой композицией была подвешена горизонтальная плоскость из блестящей жести.

22 ноября 1920 года (за три месяца до посещения Лениным общежития ВХУТЕМАСа) в театре состоялся диспут о «Зорях», на котором разгорелась полемика между Маяковским и Луначарским (зафиксированная на страницах еженедельника «Вестник театра»).

В. Маяковский страстно защищал постановку «Зорь», полемизируя с другими участниками обсуждения. «Вы возмущаетесь против якобы футуристической постановки... Ценность этого театра в том, что он в противовес всем от старой декорации перешел к новому».

А. Луначарский критиковал многие нововведения спектакля. Он говорил: «Нельзя навязывать пролетариату бессодержательные формы, якобы имеющие декоративный характер... Что же могут дать ему эти внешние формы, которые представляют простую комбинацию красок... Футуризм отстал, он уже смердит. Я согласен, что он только три дня в гробу, но он уже смердит, и не нужно искать какого-то Пикассо для пролетария».

Маяковский взял слово второй раз, чтобы ответить Луначарскому, который к этому времени уже ушел. Он очень обиделся за фразу о том, что «футуризм... смердит», и заявил, что хотел бы приватствовать Луначарского «от имени смердящих трупов»¹.

В. Маяковский пишет «Открытое письмо А.В. Луначарскому», опубликованное в том же номере «Вестника театра»:

«На диспуте «О Зорях» Вы рассказали массу невероятнейших вещей о футуризме и об искусстве вообще и... исчезли...

Что Вы нашли в «Зорях» футуристического? Декорации? Декорации супрематические. Где Вы видели в России живопись футуристов? Вы называли Пикассо и Татлина. Пикассо -- кубист. Татлин -- контррельефист. Очевидно, под футуризмом Вы объединяете все так называемое левое искусство... Если Вас компрометирует все левое, то уничтожьте ТЭО с Мейерхольдом, запретите МУЗО с футуристом Ар. Лурье, разгоните ИЗО с Штеренбергом, закройте государственные художественные мас-

терские, ведь декоратор «Зорь» -- Дмитриев -- лауреат высших художественных мастерских, получивший первую премию. И вообще три четверти учащихся левые... И, наконец, запретите писать декорации всем, кроме Коровина. Ведь все декораторы: и Якулов, и Кузнецов, и Кончаловский, и Лентулов, и Малютин, и Федотов -- различных толков «футуристы»...

Все это оказалось смердящими трупами»¹.

Луначарский ответил Маяковскому в следующем номере «Вестника театра».

«Для Маяковского футуризм будет детской болезнью. Это меня и утешает, -- писал Луначарский...

... я хотел бы только, чтобы товарищи... усвоили себе тот простой факт, что «левизна» в искусстве явилась плодом нездоровой атмосферы бульваров буржуазного Парижа и кафе буржуазного Мюнхена, что этот футуризм с его проповедью бессодержательности, с его кривлянием, перескакиванием одного художника через голову другого, при поразительной монотонности приемов, что все это есть продукт разложения буржуазной культуры.

... Мы, конечно, не станем проповедовать эти продукты разложения буржуазной богемы среди пролетариата»¹.

Как видим, А. Луначарский не только объединил под термином «футуризм» все левое искусство и оценивал его резко отрицательно, но и вносил в оценку социально-политические критерии, т.е. использовал в критике вульгарно-социологические приемы, что выводило ее за пределы профессиональной полемики.

Если рассматривать ответ Луначарского Маяковскому как позицию нарком просвещения по отношению к левому искусству в конце 1920 года, то нельзя не признать, что такая позиция создавала трудности в развитии художественного авангарда на этапе, когда в его недрах зарождались новые творческие течения (конструктивизм, рационализм и др.), многое определявшие в творческой атмосфере ВХУТЕМАСа.



Александр Васильевич Куприн (1880-1960)

Живописец. Учился в частных студиях Л.Дмитриева-Кавказского в Петербурге (1902-1904 гг.) и К.Юона в Москве (1904-1906 гг.) в МУЖВЗ (1906-1910 гг.). В 1913-1914 гг. совершил поездку в

Италию и Францию. Преподавал во Вторых ГСХМ (1918-1920 гг.), живопись на театрально-декоративном отделении Живописного факультета (1923-1930 гг.) и художественную композицию на Текстильном факультете (1927-1930 гг.) ВХУТЕМАСа, а затем в 30-е годы преподавал тот же пред-

мет в Текстильном институте, куда перевели Текстильный факультет после расформирования ВХУТЕИНа в 1930 г. Член объединений «Бубновый валет», «Московские живописцы», ОМХ.

4. ОТ "ОБЪЕКТИВНОГО МЕТОДА" К ИДЕЯМ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Учебные подгруппы Рабочих групп ИНХУКа

Представители «молодой» профессуры, члены ИНХУКа, внедряя «объективный метод» во ВХУТЕМАСе, не имели в качестве конечной цели создание пропедевтических дисциплин. Да, они действительно создали принципиально новую систему художественной пропедевтики, которая стала важнейшей частью общей учебно-методической структуры ВХУТЕМАСа и во многом определила саму комплексность этого сложного учебного заведения. И все же никто из них не рассматривал себя как преподавателя, который будет разрабатывать, внедрять, а затем многие годы совершенствовать какую-либо конкретную пропедевтическую дисциплину.

Для них «объективный метод» был инструментом, с помощью которого они намеревались реформировать художественное образование на ведущих факультетах ВХУТЕМАСа -- Живописном, Скульптурном и Архитектурном. А для этого необходимо было взять в свои руки весь цикл художественной подготовки студента -- как пропедевтической, так и специальной.

Это удалось в полной мере только «молодой» профессуре на Архитектурном факультете, так как Объединенные левые мастерские (Обмас) фактически получили статус самостоятельного отделения, где имела своя предметная комиссия и где студенты под руководством одних и тех же преподавателей (Н. Ладовский, Н. Докучаев, В. Кринский) проходили весь курс профессионального обучения.

Другая ситуация сложилась на Живописном факультете, где, как уже отмечалось выше, на младших курсах было несколько мастерских, каждая из которых специализировалась на преподавании какой-то группы профессиональных художественных приемов.

В результате сложилась такая ситуация, что члены ИНХУКа -- преподаватели Живописного факультета формально не имели постоянного коллектива студентов даже в пределах младших курсов. Руководители этих мастерских, особенно тех из них, которые были включены в формирующееся межфакультетское Основное отделение, понимали, что на старших курсах их студенты попадут в мастерские других преподавателей.

Короче говоря, в пределах ВХУТЕМАСа они не могли рассчитывать на формирование творческой школы из своих учеников, подобно тому как это происходило в Обмаса на Архитектурном факультете.

Именно поэтому члены ИНХУКа преподаватели Живописного факультета попытались использовать ИНХУК как базу для формирования творческих школ из студентов ВХУТЕМАСа. Сразу же после создания в ИНХУКе Рабочих групп конструктивистов и объективистов эти группы стали формировать свои учебные подгруппы из студентов ВХУТЕМАСа.

После своего официального создания в марте 1921 года Рабочая группа конструктивистов проявила инициативу о включении в структуру ИНХУКа нового типа подразделения -- учебной подгруппы.

В принятом в апреле 1921 года «Положении об учебных подгруппах при рабочих группах ИНХУКа» говорилось, что каждая Рабочая группа может организовать учебную подгруппу для вовлечения в научно-лабораторные и трудовые процессы самостоятельных Рабочих групп ИНХУКа сил из среды молодых работников искусства и науки. Учебная подгруппа должна иметь не менее 10 сотрудников. Подгруппа собирается не менее одного раза в неделю под руководством одного или нескольких членов Рабочей группы для проведения студийной работы. Подгруппа избирает свой Президиум, ведет протокол и фиксирует дискуссии.

Сам факт создания при ИНХУКе таких структурно оформленных подразделений, как учебные подгруппы, свидетельствует, что в начале 20-х годов, хотя были уже проведены две реформы художественного образования, далеко не все новые творческие течения сумели широко внедриться в художественные вузы и формировать новое поколение своих творческих единомышленников. Это удалось сделать только Н. Ладовскому в Обмаса и К. Малевичу в Витебском художественно-практическом институте. Сторонники некоторых творческих течений искали иные пути подготовки молодого поколения единомышленников, одним из которых и стали учебные подгруппы ИНХУКа со студийными формами работы. Это были своего рода учебные студии при творческих школах. Своеобразие ситуации состояло в том, что руководители этих учебных подгрупп сами были преподавателями в том же вузе, где учились члены этих подгрупп. Это были вроде бы дополнительные факультативные занятия студентов. Однако в тех конкретных условиях учебные подгруппы ИНХУКа рассматривались, пожалуй, не как факультативное дополнение к основной программе обучения во ВХУТЕМАСе, а скорее как некая альтернатива, как зародыш нового подхода к формированию специалистов нового типа.

Наибольший интерес представляет учебная подгруппа Рабочей группы конструктивистов, программа которой была разработана А. Ганом, а затем коллективно дорабатывалась. «Задачи учебной подгруппы, -- говорилось в Программе, -- заключаются в том, чтобы втянуть своих членов в революционно-изобразительскую деятельность конструктивистов, которые на деле решили осуществить «коммунистическое выражение материальных сооружений». Ставилась задача «рассмотреть искусство с научно-профессиональной точки зрения в логической его последовательности».

Программа призвала членов учебной подгруппы: «Усвоить философию и теорию научного коммунизма... Осознать практику советского строительства... Представить место, которое должен занять интеллектуальный производитель конструктивистических сооружений в коммунистическом бытие, т.е. в общественном производстве грядущей культуры... Разрешить целесообразность в области материального производства и производственных отношений... Подойти к проблеме труда».

Программа предусматривала проведение членами подгруппы «материальных экспериментов».

В учебную подгруппу Рабочей группы конструктивистов входил



Антон Михайлович Лавинский (1893-1968)

Скульптор и архитектор. В 1913 г. закончил Техническое училище в Баку по архитектурно-строительному отделению. В 1914-1918 гг. (с перерывом в связи с мобилизацией в армию) учился на скульптурном факультете Академии художеств в Петрограде. Преподавал во ВХУТЕМАСе -- сначала на Скульптурном факультете (1920-1923 гг.), а затем на Деревообделочном (1923-1926 гг.). Член ИНХУКа и ЛЕФа.

лилизацией в армию) учился на скульптурном факультете Академии художеств в Петрограде. Преподавал во ВХУТЕМАСе -- сначала на Скульптурном факультете (1920-1923 гг.), а затем на Деревообделочном (1923-1926 гг.). Член ИНХУКа и ЛЕФа.



ли 17 человек студентов ВХУТЕМАСа. В основном это были студенты мастерской А. Родченко.

Судьба этой учебной подгруппы оказалась тесно связанной с ситуацией во ВХУТЕМАСе. После того как А. Родченко в начале 1922 года перешел на Металлообрабатывающий факультет, он утратил интерес к учебной работе со студентами вне ВХУТЕМАСа, так как этот факультет в структуре ВХУТЕМАСа был автономной единицей и в его рамках была полная возможность проводить свою творческую концепцию при подготовке студентов на всех курсах. Учебная подгруппа Рабочей группы конструктивистов работала в дальнейшем под руководством А. Гана. Наиболее активными в ней были студенты полиграфисты, что было связано, во-первых, со специализацией самого А. Гана, а, во-вторых, с тем, что на Полиграфическом факультете тогда практически не ощущалось влияния идей производственного искусства и конструктивизма. Постепенно учебная подгруппа сменила по составу Рабочую группу конструктивистов и выступала затем как самостоятельное объединение, сыграв определенную роль в студийной подготовке художников-полиграфистов, работавших в духе конструктивизма.

Вторая учебная подгруппа в ИНХУКе из студентов ВХУТЕМАСа была создана при Рабочей группе обьективистов. В нее входили четыре члена ИНХУКа -- преподаватели живописного факультета ВХУТЕМАСа -- Н. Удальцова, А. Древин, Л. Попова и А. Веснин.

В состав созданной при Рабочей группе обьективистов учебной подгруппы входило 10 членов и 4 кандидата. Это были студенты ВХУТЕМАСа, видимо, из мастерских, которыми руководили члены Рабочей группы обьективистов.

В программе этой подгруппы говорилось, что она «ставит себе целью -- создание конкретных и вещественных построений на плоскости и в пространстве, работу не над изображением элементов, создание конкретного организма как в пространстве, так и на плоскости». Среди запланированных теоретических и практических работ перечислялись такие: «Изучение живописных элементов... Изучение конкретных свойств элементов искусства и техники (материал)... Делание вещественных построений, на основании конкретных свойств элементов (пространство, объем, плоскость, цвет, фактура и т.д.)... Необходимая лабораторная работа... Теоретизация практического и лабораторного опыта...».

Переход преподавателей пропедевтических дисциплин «Цвет», «Графика» и «Объем» на позиции производственного искусства

Увлечение членов ИНХУКа -- преподавателей ВХУТЕМАСа формированием на базе «объективного метода» пропедевтических дисциплин, имеющих дело с формальными отвлеченными элементами и приемами средств художественной выразительности, в своем, так сказать, чистом виде, было характерно, пожалуй, лишь для 1920--1921 учебного года.

Хотя уже и в этом году преподаватели этих дисциплин ставили вопрос о необходимости связи с практикой, с жизнью, но все же пафос разработки новых методов преподавания формального художественного мастерства преобладал. Однако к концу первого учебного года и особенно осенью 1921 года во взглядах преподавателей пропедевтических дисциплин «Цвет», «Графика» и «Объем» стало все больше преобладать стремление рассматривать эти дисциплины лишь как первый этап подготовки новых специалистов, ориентированных на создание элементов предметно-пространственной среды для новых социальных условий.

Практически никто из них (А. Родченко, Л. Попова, А. Веснин, А. Лавинский) не мыслил свою работу во ВХУТЕМАСе как дальнейшее развитие и уточнение ими же созданных пропедевтических дисциплин. Их творческие устремления в начале 20-х годов все больше переориентировались с формально-эстетических проблем на вопросы производственного искусства. Они стали конструктивистами и их уже не удовлетворяла роль преподавателей только вводящих начинающих студентов в мир художественных средств и приемов. Они хотели сами готовить специалистов нового профиля, преобразующих предметно-пространственную среду. Меньше всего возможностей для подготовки таких специалистов они видели на Живописном и Скульптурном факультетах. Поэтому они призывали своих учеников после прохождения пропедевтических дисциплин на младших курсах переходить на производственные факультеты, к которым причисляли и Архитектурный. На собственно производственных факультетах (Металлообрабатывающем, Деревообделочном, Керамическом, Текстильном) в начале 20-х годов многое еще сохранялось от методов обучения бывшей Строгановки, поэтому сначала основной поток перебежчиков с младших курсов Живописного и Скульптурного факультетов устремился на Архитектурный факультет, в Обмас.

Такая ситуация также не очень устраивала конструктивистов-преподавателей пропедевтических дисциплин. Во-первых, преподаватели Обмаса не разделяли концепции конструктивизма, а, во-вторых, целью преподавателей-конструктивистов была подготовка специалистов нового типа, художников-производственников (т.е. дизайнеров). Все это и определило характер дальнейших взаимоотношений ИНХУКа и ВХУТЕМАСа. ИНХУК внедрял во ВХУТЕМАС уже не столько «объективный метод» преподавания, сколько идеи производственного искусства и конструктивизма.

Это новое во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа проявилось уже осенью 1921 года, когда идеи производственного искусства возобладали в ИНХУКе, и нашло отражение в подготовленной для сборника ИНХУКа статье Л. Поповой «К вопросу о новых методах в нашей художественной школе», датированной декабрем 1921 года (сборник не был опубликован).

По ее мнению, «революция, происшедшая в области художественных целей, задач, средств и форм» поставила нам «целью художественного производства целесообразную организацию материальных элементов данного производства взамен изобразительности, как цели... Вот почему такая большая ответственность в деле создания новых активных людей в этой области лежит на современной художественной школе, где вырабатывается этот новый нужный сегодняшнему дню работник».

Наибольший интерес в статье Поповой представляет критика «объективного метода», который она считает лучшим из того, что «у нас сейчас существует в художественных школах». Она пишет, что «даже новый объективный метод анализа формальных элементов каждого данного «искусства», известный в нашей Московской школе под именем «дисциплин», хотя по существу своему и построенный по аналитическому методу, имеет в конце концов дело опять-таки все с теми же изобразительными формальными элементами; ... Очевидно, что не с этой стороны должен быть начат подход к элементу, а со стороны элемента как материала данного производства, и целью должен быть не синтез отвлеченно трактованных элементов, а сам конкретный объект того производства, к какому это производство и будет относиться». Попова пишет, что необходимо избежать такой опасности, когда «жизнь, не находя в школе необходимых живых сил» начинает «формировать их себе где-нибудь на стороне и помимо школы (как это до сих пор в большинстве случаев и бывало)». А для этого, считает она, «нужно сделать так, чтобы вся школа целиком была не мертвой традицией, а живым организмом, реагирующим и



Николай Александрович Ладовский (1881-1941)

Архитектор. Закончил МУЖВЗ в 1917 г. Преподавал на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.). Член Живскульптарха и ИНХУКа, создатель и руководитель АСНОВА и АРУ.

приспосабливающимся к положительным требованиям жизни, а в данном случае попыталась бы рука об руку с творческим интеллектуальным сознанием отыскать те пути и средства, ведущие от мертвых тупиков изобразительности, через знание технологии своего производства к методу создания тех утилитарных производственных объектов, -- продуктов организованного материального оформления, -- рождения которых мы ожидаем завтра».

Педагогическая секция ИНХУКа

Выбранный осенью 1921 года новый Президиум ИНХУКа во главе с О. Бриком перестраивал и формы работы Института.

29 декабря 1921 г. О. Брик делал на общем собрании членов ИНХУКа доклад «Программа, тактика и организация Института Художественной культуры». Он говорил, что Рабочие группы изжили себя и что объединение членов ИНХУКа должно осуществляться по секциям, первой среди которых Брик назвал педагогическую и сказал, что ИНХУК должен проводить свою политику во ВХУТЕМАСе. В соответствии с таким подходом к структурной организации ИНХУКа приступили к формированию новых секций. Практически большая часть членов ИНХУКа была зачислена в две секции -- педагогическую и социологическую. В соответствии с этим в ИНХУК принимались новые члены, в том числе преподаватели ВХУТЕМАСа: А. Лавинский (30 сентября), В. Киселев (14 октября), В. Храковский (29 декабря).

Педагогическая секция ИНХУКа была создана в январе 1922 года. Выявлен первый (и пока единственный) протокол организационного заседания этой секции от 5 января 1922 г. На заседании присутствовали Н. Альтман, В. Бубнова, Н. Докучаев, В. Киселев, А. Лавинский, Н. Ладовский, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, В. Храковский. Председательствовал Ладовский, который при обсуждении вопроса о программе деятельности секции внес предложение ее не составлять, так как сама деятельность секции будет зависеть от того, что происходит во ВХУТЕМАСе. Предложение Ладовского было принято. При обсуждении вопроса о практической работе секции Ладовский предложил, чтобы каждый член секции сделал доклад о своей прошлой годней работе и рассказал какие дисциплины будет вести в будущем.

Был разработан и представлен в январе 1922 года Правлению ИНХУКа план докладов членов Педагогической секции: А. Веснин -- «О цвете», Л. Попова -- «О цвете», А. Родченко -- «О конструкциях», Н. Ладовский -- «О форме и конструкциях», В. Киселев -- «О методах производственной работы», В. Степанова -- «Дошкольное воспитание», В. Храковский -- «Детское воспитание». Однако в материалах ИНХУКа нет сведений о том, что доклады были сделаны.

На первом организационном заседании Педагогической секции ее председателем был выбран В. Храковский, который 28 января на заседании Правления ИНХУКа сделал доклад о программе Педагогической секции. Председательствовавший на заседании О. Брик говорил, что так как существует новое понимание художественной культуры и творчества, то необходимо «выработать способы преподавания новой идеи в учебных заведениях».

Брик поставил перед Педагогической секцией конкретные задачи: создание методики преподавания на основе учета педагогического опыта членов секции; создание учебников и наглядных пособий членами секции по преподаванию «конструктивного и изобразительного искусства». Эти задачи и было решено считать программой деятельности секции на ближайшее время.

Однако хотя и было объявлено о создании в ИНХУКе новых секций (педагогической и социологической), как самостоятельные подразделения они практически не функционировали. Вся работа была сосредоточена на общих заседаниях, где заслу-

шивались в основном доклады теоретиков производственного искусства. Можно даже сказать, что третий этап развития ИНХУКа (с осени 1921 г. до осени 1922 г.), когда его возглавлял О. Брик, был временем осмысления художниками-преподавателями ВХУТЕМАСа идей производственного искусства и их принципиальной переориентацией с метода объективного анализа на «производственные» интересы. В такой переориентации бесспорно сыграло роль и обсуждение ряда докладов на общих заседаниях ИНХУКа.

В отчете ИНХУКа, утвержденном на общем собрании Института 20 октября 1922 года¹, специально говорится о связи ИНХУКа с ВХУТЕМАСом.

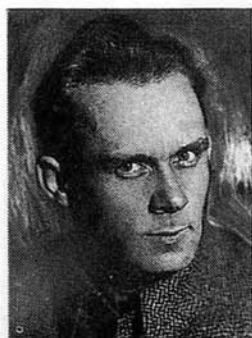
«В то время, как теоретическая работа была сосредоточена внутри Института, как учреждения научно-теоретического преимущественно, практическая, естественно, расплылась по перифериям, входя сплошь и рядом в русла каких-либо иных учреждений или идейных объединений.

1. Как на одну из первых работ надо указать на теснейшую органическую связь ИНХУКа с ВХУТЕМАСом. Огромное большинство членов Института является профессорами ВХУТЕМАСа. Их практическая работа в мастерских неизбежно и естественно проходила в идеологической связи и зависимости от ИНХУКа. Та твердая линия поведения, дружность и сплоченность левой профессуры ВХУТЕМАСа несомненно обуславливалась вышеуказанным обстоятельством. Кроме того, и формально, вырабатываемая программы для мастерских, ИНХУК тем самым принимал участие в работах ВХУТЕМАСа. Сам принцип дисциплин, введенный в мастерских, получил свою разработку в ИНХУКе».

Но это был уже пройденный этап. Осенью 1922 года после перевыборов Правления ИНХУК возглавил Б. Арватов. 1922--1923 учебный год для преподавателей -- членов ИНХУКа был в целом благоприятным. Прочно вошли в учебные планы всех факультетов ВХУТЕМАСа разработанные ими пропедевтические дисциплины. Но создатели этих дисциплин уже ориентировались на производственные факультеты, куда двум из них удалось перейти. В результате в 1922--1923 учебном году на двух основных дизайнерских факультетах -- Металлообрабатывающем (Метфаке) и Деревообделочном (Дерфаке) профилирующие художественные дисциплины вели члены ИНХУКа А. Родченко и В. Киселев. Другим преподавателям это пока не удавалось. Л. Попова пыталась перейти на Полиграфический факультет (даже разработала программу преподавания), но ей это не удалось, так как преподаватели этого факультета (прежде всего В. Фаворский) стремились не допустить проникновения на факультет конструктивистских идей. Не стала Л. Попова и преподавателем Текстильного факультета, хотя она и консультировала студентов этого факультета. А. Веснин все больше вновь склонялся к архитектуре, А. Лавинский также ориентировался на архитектуру (кроме скульптурного он имел среднее архитектурно-строительное образование), но на Архитектурном факультете конструктивистские идеи тогда еще не получали положительного отклика в среде преподавателей.

В этих условиях преподаватели пропедевтических дисциплин -- члены ИНХУКа (Л. Попова, В. Веснин, А. Лавинский) искали пути формирования специалистов нового типа, минуя существовавшие тогда во ВХУТЕМАСе специальные факультеты.

¹В несколько сокращенном виде отчет опубликован в журнале «Русское искусство», 1923, N 2--3, с. 85--88.



Иван Ильич Леонидов
(1902-1959)

Архитектор. В 1927 г. окончил Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа. Преподавал на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1927-1930 гг.). Член ОСА.

Проект производственной мастерской Основного отделения

В октябре 1922 года группа студентов обратилась в Правление ВХУТЕМАСа с просьбой создать на факультете «отдельную мастерскую сооружений, театральных макетов, утилитарно-пространственных конструкций» и сообщила, что получено принципиальное согласие на руководство этой мастерской Л. Поповой, А. Веснина, А. Родченко, А. Лавинского.

В феврале 1923 года в Правление ВХУТЕМАСа была подана этими четырьмя преподавателями докладная записка, в которой предлагался план организации экспериментальной мастерской. Мастерская, по замыслу ее авторов, преследовала цель конкретизации аналитических работ Основного отделения. В подписанном теми же преподавателями-членами ИНХУКа «конспекте программы этой учебно-производственной мастерской...», -- пишет Н. Адаскина, -- сформулированы требования, предъявляемые конструктивистами к художнику нового типа. Программа ратовала за универсальность знаний и навыков, за большую широту жизненных практических интересов, в противовес замкнутой специализации станковиста или прикладника. Ее авторы мечтали использовать проектируемую мастерскую как опытную базу для постановки дизайнерско-оформительского дела. Они планировали сделать мастерскую новым факультетом ВХУТЕМАСа. Предполагалось, что после окончания двухлетнего курса Основного отделения студенты два года будут работать в экспериментальной мастерской, а по окончании ее получат диплом ВХУТЕМАСа¹.

Идея создания преподавателями -- членами ИНХУКа нового факультета во ВХУТЕМАСе заслуживает особого внимания. В истории производственного искусства 20-х годов это один из ярких эпизодов борьбы за специалиста нового типа и за определение сферы его творчества.

Внедрение конструктивистов во ВХУТЕМАС невольно происходило в рамках жестко установленной структуры этого вуза, имевшего восемь факультетов. Строго говоря, во ВХУТЕМАСе не было такого факультета (или даже группы факультетов), где имелась бы возможность готовить художников-конструкторов (дизайнеров) широкого профиля. Мы сейчас выделяем два основных дизайнерских факультета ВХУТЕМАСа -- Метфак и Дерфак -- но все же совершенно ясно, что замкнутость этих факультетов (ориентация на конкретный материал -- металл или дерево) даже и при их последующем объединении не давала возможности готовить художников-конструкторов широкого профиля. Здесь преобладала инженерно-архитектурная ориентация дизайнерской подготовки, исключавшая многие сферы предметно-художественного творчества.

Кстати, узость специализации дизайнерской подготовки на объединенном Дерметфаке почувствовал В. Татлин, который так и не смог со своей концепцией дизайна органично внедриться в структуру факультета. Показательно и то, что сами преподаватели Дерметфака (Родченко, Лисицкий, Лавинский и тот же Татлин) как художники-конструкторы в одном лице совмещали более широкий набор областей творчества в предметно-художественной сфере по сравнению с тем, что они преподавали своим ученикам. Они занимались и книгой, и плакатом, и костюмом, и посудой, и выставками, и театральными декорациями, и праздничным оформлением. Они и своих учеников привлекали к подобного рода работам, но такое расширение специализации молодого поколения дизайнеров происходило за пределами учебного плана.

¹Н. Адаскина. Проект «производственной мастерской Основного отделения» -- первая советская программа дизайнерского образования. В сб. «Проблемы истории советской архитектуры», N 3, М., 1978, с. 51--52.



Лазарь Маркович Лисицкий (1890-1941)

Архитектор, график, художник-конструктор. Учился на архитектурном факультете Высшей технической школы в Дармштадте (1909-1914 гг.) и в Рижском политехническом инсти-

С учетом всего этого значительным представляется проект экспериментальной мастерской при основном отделении. В этой мастерской планировалось объединить все те области предметно-художественного творчества, которые имелись во ВХУТЕМАСе, но были разбросаны по различным факультетам. Это и оборудование различных помещений, и оформление зрелищ, и конструирование костюмов, и реклама, и полиграфия и т.д. Предполагалось, что студенты в мастерской за два года обучения (после прохождения Основного отделения) будут выполнять конкретные проекты, причем связь с жизнью планировалось осуществить, выполняя реальные заказы.

Следует обратить внимание и на подбор состава руководителей проектировавшегося факультета. Четыре преподавателя (А. Веснин, А. Лавинский, Л. Попова, А. Родченко) в тот период представляли собой наиболее авторитетную группу пионеров советского дизайна. Они все к тому времени уже имели опыт работы в различных сферах производственного и агитационно-массового искусства (малые формы, оборудование, театральные декорации, плакат, книга, костюм и т.д.).

Проект создания Экспериментальной мастерской Основного отделения был логическим продолжением попыток членов ИНХУКа найти организационные формы подготовки специалиста нового типа, начиная от создания учебных подгрупп Рабочих групп ИНХУКа.

Кроме того, важно подчеркнуть, что эти художники-конструкторы были создателями пропедевтических дисциплин, которые они планировали сделать органической частью подготовки специалистов нового типа. Не просто неким пропедевтическим курсом, который ведет специалист по пропедевтике, а именно частью единой системы воспитания специалиста нового типа.

Судя по всему «четверка» планировала вести преподавание на всех курсах нового факультета, начиная с пропедевтических заданий и кончая конкретными.

Возникает вопрос -- готова ли была тогда «четверка» к формированию комплексного дизайнерского факультета? Думаю, что на этот вопрос можно ответить положительно. Сформированные ими пропедевтические дисциплины они сами уже подвели к такой черте, когда требовалось совмещать отвлеченные задания с конкретными, как это делал Лавовский в Обмесе, где на каждую тему (форма, масса и вес, равновесие, конструкция и т.д.) давались последовательно два задания -- сначала отвлеченное, затем конкретное (производственное).

При прохождении дисциплин «Цвет», «Объем» и «Графика» такое слияние отвлеченного и конкретного было затруднено, так как преподаватели этих дисциплин отвечали лишь за развитие отвлеченного формального мастерства у студентов.

Итак в принципе можно считать, что сама идея формирования комплексного дизайнерского факультета в пределах ВХУТЕМАСа была не только актуальна, но в тех условиях и вполне реальна. Однако эта идея не получила поддержки. В этом, видимо не последнюю роль сыграли взаимоотношения ИНХУКа с новым руководством ВХУТЕМАСа.

Идея нового факультета возникла в конце 1922 года, когда во главе ВХУТЕМАСа стоял Е. Равдель, который был сторонником производственного искусства (при нем на Метфаке и Дерфаке была осуществлена перестройка и профилирующие дисциплины возглавили члены ИНХУКа -- А. Родченко и В. Киселев). Но уже в развернутом виде эта идея (в форме программ) рассматривалась новым ректором В. Фаворским, у которого с ИНХУКом по проблеме производственного искусства были принципиальные разногласия, обострившиеся именно в это время.

Многое проясняет информационная статья «ВХУТЕМАС», помещенная в «Лефе» (N 2, 1923 г.), который в этот период можно рассматривать как печатный орган и ЛЕФа, и ИНХУКа, так

туте в Москве (1915-1916 гг.). В 1921-1925 гг. жил в Германии и Швейцарии. Преподавал во ВХУТЕМАСе монументальную живопись на Живописном факультете (1921 г.) и внутреннее оборудование (мебелестроение) на Деревообделочном факультете (1926-1930 гг.). Член ИНХУКа.

как ИНХУКом тогда руководили члены ЛЕФа (статья, судя по всему, была написана еще до того, как ректором ВХУТЕМАСа стал Фаворский).

В этой заметке говорится, что в стенах ВХУТЕМАСа за влияние борются три художественные группы -- «чистовики» (художники и скульпторы-станковисты), прикладники (архитекторы, полиграфисты, театральные декораторы) и конструктивисты и производственники (все та же «четверка» -- Родченко, Попова, Лавинский, Веснин).

Вся заметка в «Лефе» написана явно с позиций интересов преподавателей-членов ИНХУКа. В ней говорится о их борьбе с «чистовиками» и «прикладниками», однако по содержанию статьи видно, что в тот период представителей ИНХУКа больше всего беспокоили тенденции прикладничества. Это было не то «прикладничество» бывшей Строгановки, которое уже казалось тогда прочно отвергнутым. Это было «прикладничество» высокого профессионального уровня, оснащенное тщательно разработанными концепциями и представленное блестящими теоретиками и художниками.

Создавалась, как это представлялось членам ИНХУКа, альтернативная ситуация. Наряду с конструктивизмом, который отвергал традиционное прикладничество и станковое изобразительное искусство, за влияние во ВХУТЕМАСе боролись новые «прикладники», выступавшие в союзе со станковистами и традиционными прикладниками (или во всяком случае не конфликтовавшие с ними, как это делали конструктивисты). Ядро этих новых «прикладников» сложилось на Графическом факультете (Полиграфическом). Так об этом говорилось в статье, где эту группу преподавателей именовали «производственными мистиками» и перечислили ее членов -- Фаворский, Павлинов, Флоренский.

Важно отметить, что в статье в «Лефе» в заслугу конструктивистов во ВХУТЕМАСе ставилась организация Основного отделения, причем подчеркивалась не художественно-пропедевтическая сущность дисциплин, а их производственная нацеленность. О них так и говорилось в статье как о «художественно-производственных дисциплинах», как о «единственно возможном подходе к обучению художественно-производственному труду».

Выше отмечалось, что когда был создан ВХУТЕМАС, пять его факультетов считались производственными и их численность предполагали существенно расширить, чтобы они играли не меньшую роль, чем остальные три (Живописный, Архитектурный, Скульптурный). Но на деле все шло не так как предполагалось -- производственные факультеты не привлекали студентов и их численность уменьшалась. Исключение составлял Графический факультет, который по численности и направленности все больше приближался к непроизводственным факультетам. Это вызывало опасения сторонников производственного искусства и критику со стороны ИНХУКа.

Статья в «Лефе» заканчивалась констатацией того, что «в настоящее время ВХУТЕМАС переживает реорганизацию. Главпрофобр счел нужным вмешаться в борьбу и сказать свое веское слово. Что-то будет?».

А произошла смена руководства ВХУТЕМАСа, причем возглавил вуз Фаворский, который (с позиций ИНХУКа) проводил до этого линию, не отвечающую стремлениям сторонников производственного искусства. Поэтому приход Фаворского к руководству во ВХУТЕМАСе усилил критику этого вуза со стороны ИНХУКа.

Со своей стороны и Фаворский не был склонен отдавать предпочтение ни концепции производственного искусства, ни производственным факультетам. Во-первых, это не отвечало его личным взглядам на развитие искусства, а, во-вторых, он стремился сохранять нейтралитет в борьбе крайних течений. Видимо,

нежеланием Фаворского дать приоритет идеям конструктивизма объясняется и финал идеи организации комплексного дизайнерского факультета.

Фаворский вообще стремился так перестроить ВХУТЕМАС, чтобы основу его структуры составляла специфика художественной работы, а не утилитарно-практических выходов.

Если «четверка» хотела над пропедевтическими дисциплинами надстроить сугубо практические курсы, то Фаворский наоборот видел в художественных пропедевтических дисциплинах основу новой структуры ВХУТЕМАСа, где деление строится не в соответствии с назначением конечной продукции, а с учетом специфики работ художника в сфере формообразования (объемный концентр, цветовой, пространственный, графический).

В результате, как известно, ни та, ни другая идея структурных изменений во ВХУТЕМАСе не получила осуществления. Было закреплено лишь выделение Основного отделения, что усилило роль пропедевтических дисциплин, но одновременно и затруднило «производственную» ориентацию при их преподавании и создало условия для их последующей частной академизации.

В N 4 журнала «ЛЕФ» за 1923 год были опубликованы два материала, отразившие обострение борьбы производственников и конструктивистов за влияние во ВХУТЕМАСе и явное ухудшение взаимоотношений между новым руководством ВХУТЕМАСа и членами ИНХУКа и ЛЕФа.

Речь идет о коллективной статье членов ИНХУКа «Раздел ВХУТЕМАСа» и статье «Левая метафизика», подписанной псевдонимом Вхутемаска. Оба эти материала давно привлекают внимание историков.

Однако обстоятельства их появления еще не получили полного отражения в литературе, хотя они представляют большой интерес для понимания характера взаимоотношений между ИНХУКом и ВХУТЕМАСом в 1923--1924 учебном году, когда, можно сказать, решался вопрос о том быть или не быть во ВХУТЕМАСе производственному искусству и конструктивизму.

Опубликованные в «Лефе» статьи отражают два следовавшие одно за другим события, сыгравшие важную роль во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа, но статья «Развал ВХУТЕМАСа» это один из итогов первого события, разворачивавшегося осенью 1923 года, а статья «Левая метафизика» предшествует второму событию, которое связано с началом 1924 года.

Остановимся на этом подробнее.

Борьба за реорганизацию структуры ВХУТЕМАСа (Докладная записка членов ИНХУКа «О положении ВХУТЕМАСа»)

Следует еще раз напомнить, что планировавшееся при создании ВХУТЕМАСа расширение его производственных факультетов не только не удалось осуществить, но и продолжался процесс уменьшения их численного состава, особенно Метфака и Дерфака. В феврале 1924 года 1445 студентов ВХУТЕМАСа так распределились по факультетам: Основное отделение -- 463 человека, Архитектурный факультет -- 242 чел., Живописный -- 364, Скульптурный -- 72, Графический -- 137, Текстильный -- 81, Керамический -- 47, Деревообделочный -- 22, Металлообрабатывающий -- 17¹.

20 октября 1923 года на общем заседании ИНХУКа О. Брик сделал доклад «О положении дел во ВХУТЕМАСе». На заседании присутствовали А. Веснин, Г. Клуцис, А. Лавинский, Л. Попова, А. Родченко, С. Сенькин, В. Степанова, Н. Тарабукин, т.е. были конструктивисты -- создатели пропедевтических дисциплин

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 95, л. 75.



Константин Степанович Мельников (1890-1974)

Архитектор. Окончил Живописное и Архитектурное отделения МУЖВЗ (1905-1917 гг.). Преподавал на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1924 и 1927-1928 гг.).

«Цвет», «Графика» и «Объем», но отсутствовали те, кто разрабатывал дисциплину «Пространство» (Н. Ладовский, В. Кринский, Н. Докучаев), так как с ними у конструктивистов уже наметились серьезные творческие противоречия.

Содержание доклада О. Брика так передано в протоколе: «Констатируется развал производственных мастерских. Засилье на живописном факультете старых станковых традиций. Расширение живописного факультета за счет остальных. Станковые навыки на графическом факультете прочно прибраны к рукам «мистиками» Флоренским, Фаворским и др. Приглашение новых преподавателей «мистического» толка (Бруни, Митурич) за счет «сокращения» мастеров, проводящих производственные тенденции (Попова). Докладчик предлагает выработать «докладную записку» о положении дела во ВХУТЕМАСе и начать «кампанию» за реорганизацию ВХУТЕМАСа».

Выступившие в ходе обсуждения «Попова, Веснин, Лавинский и др. подтверждают картину, нарисованную Бриком и присоединяются к предложению о необходимости составить «докладную записку». Но для того, чтобы позиция ИНХУКа в этом вопросе была ясна, необходимо параллельно с «запиской» выработать программу учебного плана ВХУТЕМАСа».

На следующем общем заседании ИНХУКа 3 ноября (присутствовали те же, кроме А. Веснина) рассматривался вопрос о программе учебного плана и структуре ВХУТЕМАСа.

«Слушали: Выработка программы учебного плана во ВХУТЕМАСе».

В основу кладется производственный принцип. Главные пункты реорганизации ВХУТЕМАСа:

1) На общем (основном -- С.Х.) отделении должны быть введены производственные дисциплины и в количественном отношении уравновешены с дисциплинами чисто живописными.

2) Учреждается единый производственный факультет, в который входят как отделения, бывшие до сего времени производственные факультеты.

3) Графический факультет присоединяется к производственному.

На основе этой программы предлагается составить «докладную записку» для представления ее во ВХУТЕМАС.

Постановили: Составление записки поручить Брику».

В изложенной в протоколе программе и структуре ВХУТЕМАСа явно нашли отражение идеи программы создания во ВХУТЕМАСе комплексного дизайнерского факультета, предлагавшиеся в проекте «Экспериментальной мастерской» при Основном отделении. С этим проектом связаны и предложения усилить производственный характер преподавания на Основном отделении.

Сама идея создания единого производственного факультета отражала процесс формирования новой комплексной сферы художественного творчества и представления о новом типе специалиста как специалисте широкого профиля (художнике-конструкторе, т.е. дизайнере). Важно еще раз подчеркнуть, что предложение о создании единого производственного факультета во ВХУТЕМАСе исходило от художников, совмещающих в себе практиков художников-конструкторов широкого профиля, создателей пропедевтических курсов и преподавателей профилирующих дисциплин на основных дизайнерских факультетах (Метфак -- А. Родченко, Дерфак -- А. Лавинский).

Видимо, сразу же после заседания 3-ноября Брик приступил к составлению «докладной записки». В этой работе ему возможно помогали Бабичев, Родченко и Степанова. Во всяком случае первоначальный текст «докладной записки» датирован 6 ноября 1923 года и подписан Бриком, Бабичевым, Родченко и Степановой.

Этот текст несколько отличается от опубликованного в «Лефе».

В этом варианте «докладной записки» сохранено предложе-

ние о создании единого производственного («индустриального») факультета с включением в него Графического факультета и образованием при этом едином факультете своего Основного отделения с преподаванием производственных дисциплин.

В таком предложении можно видеть наиболее четко сформулированную идею создания комплексного дизайнерского факультета, что явно развивает идею создания «экспериментальной мастерской». Только теперь не дизайнерский факультет («мастерская») организуется при Основном отделении, а при дизайнерском факультете образуется свое Основное отделение, со своей спецификой обучения.

Этот текст «докладной записки» рассматривался на следующем общем заседании 10 ноября (присутствовали: А. Бабичев, О. Брик, А. Веснин, Г. Клуцис, А. Лавинский, К. Медунецкий, Л. Попова, А. Родченко, С. Сенькин, В. Стенберг, Г. Стенберг, В. Степанова, Н. Тарабукин).

Приведу фрагмент протокола:

«Слушали: Брик читает «докладную записку о положении ВХУТЕМАСа».

Записка констатирует полный развал производственных факультетов. Единственно, где еще существует какое-то оживление, это на живописном факультете. Но этот факультет ведет всецело реакционную линию, культивируя «чистую» эстетику и стремясь преобразовать ВХУТЕМАС снова в школу живописи и ваяния. Тот же развал констатируется и на рабфаке ВХУТЕМАСа. Записка выдвигает план реорганизации ВХУТЕМАСа, основным пунктом которой является организация индустриального факультета и присоединения к нему графического факультета».

Было решено утвердить записку и направить ее во ВХУТЕМАС. Текст «докладной записки», опубликованной в «Лефе», имеет отличия от утвержденного на заседании.

Во-первых, вместо создания «единого индустриального факультета» предлагается создать «объединение индустриальных факультетов».

Во-вторых, выпало предложение о создании при индустриальном факультете своего основного отделения.

Опубликованный в «Лефе» текст «докладной записки» подписан О. Бриком как председателем ИНХУКа и членами ИНХУКа А. Родченко, А. Лавинским, Н. Тарабукиным, В. Степановой, А. Весниным, А. Бабичевым, Л. Поповой, Г. Стенбергом, В. Стенбергом, К. Медунецким.

Недовольство структурой ВХУТЕМАСа и недостаточным развитием в нем производственных факультетов выражали не только преподаватели-конструктивисты члены ИНХУКа, но и студенческая общественность, и ячейка Российской Коммунистической партии (большевиков) ВХУТЕМАСа, представители которой (Г. Клуцис и С. Сенькин) участвовали в заседаниях в ИНХУКе.

На заседании ИНХУКа 17 ноября 1923 года (присутствовали: О. Брик, А. Веснин, Г. Клуцис, Л. Лавинский, Л. Попова, С. Сенькин, Н. Тарабукин) Клуцис и Сенькин доложили о разработанном ими проекте организации при ВХУТЕМАСе «Мастерской революционного искусства». Они сообщили, что проект этот принят и утвержден ячейкой РКП(б) ВХУТЕМАСа и представлен в Правление ВХУТЕМАСа.

У присутствовавших на заседании возник вопрос о взаимоотношении проекта этой «Мастерской» и той реорганизации ВХУТЕМАСа, которая предлагается в «докладной записке». Отвечая на этот вопрос, Клуцис и Сенькин заявили, что проектируемая ими «мастерская» не противоречит «докладной записке». Они предлагали рассматривать мастерскую как начало дальнейшего преобразования ВХУТЕМАСа.

Брик, Лавинский и другие члены ИНХУКа отвергли эту «постепенную» тактику, предложили зачитать в Бюро ячейки РКП(б) ВХУТЕМАСа «докладную записку» и просить ячейку дать опреде-



Петр Васильевич Митурич
(1887-1956)

График. Учился в Киевском художественном училище (1906-1909гг) и в Академии художеств в Петербурге (1909-1915гг.). Преподавал рисунок на Основном отделении, Полиграфическом и

Архитектурном факультетах ВХУТЕМАСа (1924-1929 гг.). Член объединений «Мир искусства» и «Четыре искусства».

ленный ответ о том, как она относится к выдвинутой ИНХУКОМ программе реорганизации ВХУТЕМАСа.

Предложение было принято, Клуцису и Сенькину поручили выяснить отношение ячейки РКП(б) к «докладной записке» ИНХУКа.

Из выявленных документов ИНХУКа пока не удалось выяснить, какова была реакция Правления ВХУТЕМАСа и бюро ячейки РКП(б) на «докладную записку». Видимо, эта реакция не удовлетворила ИНХУК, члены которого решили опубликовать «докладную записку» в «ЛЕФе».

Реакция же Правления ВХУТЕМАСа на эту публикацию хорошо отражена в документах ИНХУКа.

На общем заседании ИНХУКа 1 февраля 1924 года (это вообще последний протокол общего заседания ИНХУКа, который выявлен к настоящему времени) присутствовали: А. Бабичев, О. Брик, А. Веснин, Г. Клуцис, К. Медунецкий, Л. Попова, А. Родченко, В. Стенберг, Г. Стенберг, В. Степанова, Н. Тарабукин, Д. Штеренберг, А. Веснин, Л. Попова, А. Лавинский и А. Родченко (т.е. все та же «четверка») сообщили, что каждый из них получил отношение, в котором Правление ВХУТЕМАСа требует объяснения по поводу «докладной записки» ИНХУКа о положении дел во ВХУТЕМАСе, напечатанной в N 4 «ЛЕФ» и подписанной ими как членами ИНХУКа.

Председательствовавший на этом заседании О. Брик, который тогда возглавлял ИНХУК, предложил всем членам ИНХУКа, получившим отношения из ВХУТЕМАСа, ответить стереотипно так: «1) факты, опубликованные в «докладной записке», имели место, и утверждения о них основывались на проверенных данных; 2) что касается нарушения «служебной дисциплины» со стороны лиц, подписавших «докладную записку», то по законам РСФСР нет таких статей, которые бы говорили о служебной дисциплине, а таким образом и нарушения таковой дисциплины не могло быть». Это предложение Брика было принято единогласно.

Реакция руководства ВХУТЕМАСа была не только чисто дисциплинарной. «Докладная записка» ИНХУКа, обратив внимание на соотношение численного состава студентов на отдельных факультетах вуза, констатировала, что руководство ВХУТЕМАСа не выполняет задач, поставленных в декрете о создании этого комплексного учебного заведения -- превращении его в школу, готовящую специалистов для промышленности. Из выше сказанного видно, что в феврале 1924 года на Живописном факультете было сосредоточено более 37% студентов (364 чел.), обучавшихся на специальных факультетах (исключая Основное отделение). Это почти столько же, сколько на шести других (не считая Архитектурного) факультетах вместе взятых: Скульптурном, Графическом, Керамическом, Текстильном, Металлообрабатывающем и Деревообделочном (376 чел.).

Подготовленная в ИНХУКе «докладная записка», видимо, заставила руководство ВХУТЕМАСа обратить внимание на эти количественные соотношения.

Во всяком случае на том же заседании ИНХУКа (1 февраля) Родченко информировал собравшихся о состоявшемся заседании деканата ВХУТЕМАСа, на котором «был поставлен вопрос о сокращении живописного факультета ВХУТЕМАСа».

Судя по всему сокращение Живописного факультета действительно было проведено в последующие 1,5 года, главным образом за счет больших выпусков, так как многие студенты до этого слишком долго учились на Живописном факультете (например, уже в 1925 году было выпущено с Живописного факультета 93 человека, а с Архитектурного только 16 человек, со Скульптурного 13 человек). Было сокращено и общее количество студентов ВХУТЕМАСа. Так, в ноябре 1925 года во ВХУТЕМАСе было всего 1281 человек студентов (а в феврале 1924 г. -- 1445 чел.), из них

на Основном отделении -- 388 (в 1924 г. -- 463), на Архитектурном факультете -- 241 (242), на Живописном -- 288 (364), на Графическом -- 148 (137), на Керамическом -- 31 (47), на Текстильном -- 105 (81), на Скульптурном -- 52 (72), на Деревообделочном -- 16 (22), на Металлообрабатывающем -- 12 (17). Действительно доля Живописного факультета уменьшилась с 37% до 31%. Но наряду с этим происходило сокращение численности студентов на основных производственных факультетах -- Метфаке, Дерфаке и Керамическом, достигнув на первых двух катастрофически малых величин -- всего 28 студентов -- меньше, чем в некоторых мастерских Живописного или Архитектурного факультета. В то же время выросло количество студентов на Графическом факультете, где преподавал ректор ВХУТЕМАСа В. Фаворский.

Борьба за внедрение конструктивизма на Архитектурном факультете

Второй эпизод, также связанный с публикацией в «Лефе» (статья «Левая метафизика»), разворачивался после заседания ИНХУКа 1 февраля 1924 г. За псевдонимом «Вхутемаска» скрывалась студентка Обмаса Е. Семенова.

Выше уже отмечалось, что конструктивисты-преподаватели пропедевтических дисциплин в рамках Живописного и Скульптурного факультетов призывали своих учеников переходить на производственные факультеты и что многие ушли тогда в Обмас архитектурного факультета. Туда со скульптурного факультета из мастерской А. Лавинского и Б. Королева ушли Е. Семенова и Е. Лавинская.

В 1923--1924 учебном году, когда во ВХУТЕМАСе обострилась борьба за влияние идей конструктивизма, центром брожения на Архфаке стали мастерские Н. Ладовского и Н. Докучаева, созданные на базе Обмаса. Метфак и Дерфак находились тогда под контролем конструктивистов, а на Архфаке идеи конструктивизма были лишь в головах студентов, преподаватели же этих идей не разделяли.

Если рассматривать борьбу за влияние конструктивизма в ИНХУКе с учетом становления дизайна (производственного искусства), то нельзя не отметить, что конструктивисты -- члены ИНХУКа, агитируя в 1922--1923 годах своих учеников идти на производственные факультеты и на Архфак, фактически вызвали поток прежде всего в Обмас. Опасаясь, что их ученики по пропедевтике так и не станут художниками-производственниками, оставшись на Живописном и Скульптурном факультетах, конструктивисты из ИНХУКа сами толкнули их на переход в Обмас. В результате эти ученики конструктивистов фактически пропали для производственного искусства (дизайна), так как никто из них потом не перешел на производственные факультеты.

Брожения в мастерских Ладовского и Докучаева носили совсем иной характер по сравнению с брожениями в 1922--1923 учебном году на Основном отделении, где студенты требовали создания комплексного производственного факультета («экспериментальной мастерской» при Основном отделении). Здесь же речь шла о внедрении идей конструктивизма в сферу архитектуры. И это тоже было одной из целей ИНХУКа -- распространить влияние конструктивизма и на сферу архитектуры.

В мастерской Ладовского вели агитацию за идеи производственного искусства и конструктивизма тесно связанные с ЛЕФом Е. Семенова и Е. Лавинская.

В статье «Левая метафизика» Е. Семенова резко критиковала метод преподавания в Обмаса за его «отвлеченность», призывая концентрировать внимание на «утилитарности» постройки. Она

после расформирования ВХУТЕИНа перевели этот факультет и где заканчивали учебу бывшие студенты ВХУТЕИНа. Член объединения «Октябрь», председатель ОРПП.



Дмитрий Стахивич Моор (Орлов) (1883-1946)

График. Учился в студии П.Келина (1910 г.). Преподавал на отделении литографии Полиграфического факультета ВХУТЕИНа (1929-1930 гг.), а затем в Полиграфическом институте (1930-1932 гг.), куда



считала, что для студентов важнее не отвлеченные задания, а такие конкретные темы, как «остановка трамвая, дом и будка в новой, конструктивной, трактовке»¹.

В статье Е. Семеновой фактически отвергался психоаналитический метод преподавания Н. Ладовского, положенный в основу одной из наиболее разработанных пропедевтических дисциплин «Пространство». К тому времени из числа создателей пропедевтических дисциплин -- членов ИНХУКа только группа Ладовского сохранила свое положение в преподавании этих дисциплин и свою методику, связанную с «объективным методом». Остальные преподаватели -- создатели первых пропедевтических дисциплин, быстро эволюционировали в сторону конструктивизма, разочаровались в «объективном методе» и в «докладной записке» призывали к преподаванию на Основном отделении производственных дисциплин.

И хотя в Обмасе преподавание строилось на сочетании отвлеченных и конкретных заданий на одну и ту же тему, сторонников производственного искусства это уже не устраивало.

Парадокс заключался в том, что многие студенты, ушедшие в Обмас с пропедевтических дисциплин Живописного и Скульптурного факультетов, эволюционировали в своих взглядах вместе со своими бывшими преподавателями и оказались в 1923--1924 учебном году в остром конфликте с «объективным методом» преподавания, который лежал в основе их художественного обучения во ВХУТЕМАСе.

Статья Е. Семеновой стала выражением мнения значительной группы студентов Архитектурного факультета, которые разделяли идеи производственного искусства и конструктивизма. Эта группа и вошла в созданную в начале 1924 года архитектурную группу ИНХУКа -- ЛЕФа.

События развивались так. На заседании ИНХУКа 1 февраля 1924 года присутствовавшие были проинформированы, что «в связи с заметкой об архитектурной мастерской ВХУТЕМАСа в N 4 «ЛЕФ» из мастерской Ладовского постановлением Совета мастерской исключены 3 ученика».

По сведениям Семеновой (в беседе со мной), реакция во ВХУТЕМАСе на ее статью была бурной. Ладовский назвал статью «ножом в спину», очень возмущался и Докучаев. Семенова и Лавинская действительно были исключены из мастерской. Кто был третий она не помнит.

На том же заседании в ИНХУКе было решено создать 5 февраля «объединенное заседание ИНХУКа с архитектурной группой ВХУТЕМАСа», чтобы заслушать два доклада: об ИНХУКе -- О. Брика, об архитектуре -- А. Веснина.

Упомянутая в протоколе ИНХУКа архитектурная группа ВХУТЕМАСа и состояла из тех студентов, которые были недовольны положением дел на Архитектурном факультете в целом и в Обмасе в частности. «Ни одна из мастерских, -- говорилось в статье Семеновой, -- ...не находится в таком безнадежном тупике, как левые объединенные архитектурные мастерские». «Надо кричать о переходе к реальному строительству... Необходим серьезный сдвиг в сторону производственной архитектуры от эстетно-живописного смакования углов, объемов и пространства»¹.

И хотя центром брожения на Архитектурном факультете был Обмас, где образовалась инициативная группа студентов, выступавшая за приближение методики преподавания к потребностям практики, в борьбе за новые идеи объединились и некоторые студенты из мастерской И. Голосова и К. Мельникова и из академических мастерских.

Первое заседание архитектурной группы ИНХУКа -- ЛЕФа состоялось 19 февраля 1924 г. На нем присутствовали -- О. Брик, А. Веснин, А. Лавинский, К. Мельников, студенты ВХУТЕМАСа -- М. Барц, В. Симбирцев, Д. Шibaев, Н. Красильников, Фролов, Л. Комарова, Р. Берлин, Е. Лавинская, Е. Семенова (в следующих заседаниях принимали участие также Р. Каплан, Л. Бетелева, Полонский).

На этом первом заседании О. Брик сделал организационный доклад о создании при ИНХУКе группы студентов Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, «ставящих перед собой задачу совместно с ИНХУКом научного исследования архитектурных вопросов и обогащения собственных знаний в разрезе научных проблем в искусстве». Группа будет работать «по разработке новых методов подхода к строительству».

Как видим, история повторялась, ИНХУК опять брал на себя роль некоей учебной студии, но теперь уже по архитектуре. Новая «Учебная подгруппа» создавалась в ИНХУКе для внедрения идей конструктивизма в сферу архитектуры.

На первом заседании этой архитектурной группы ИНХУКа доклад по проблемам архитектуры делал А. Лавинский, который был тогда близок А. Веснину и явно излагал их общую точку зрения. Он говорил об основных проблемах, которыми должна заниматься группа. Лавинский обращал внимание на необходимость учета функционального назначения сооружения. Он критиковал архитекторов-рационалистов (преподавателей Обмаса) за «ошибочное разрешение только эстетических ощущений», говорил, что «начинается строительство по функциональной линии», что важен «разбор постройки по назначению, по экономичности, местным и другим условиям», что строительную область надо делить по типологическим признакам («отделы -- питания, транспорта, здравоохранения и т.п.»), что сейчас большое значение приобретают вопросы стандартизации.

На первом заседании архитектурной группы ИНХУКа было принято решение: «Заслушав доклады, принимаются в основе принципы функциональной линии».

Сохранились протоколы шести заседаний архитектурной группы ИНХУКа (февраль -- март 1924 года), свидетельствующие, что ближайшей целью было -- внедрить на архитектурном факультете новые методы преподавания и привлечь в качестве преподавателя А. Веснина.

На заседаниях в ИНХУКе анализировались программы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа и было решено подготовить предложения о новой программе. «Для проработки программного вопроса» на втором заседании архитектурной группы ИНХУКа была выбрана комиссия в составе: члены ИНХУКа -- А. Веснин и А. Лавинский, студенты архитектурного факультета -- В. Симбирцев, Фролов, Д. Шibaев.

А. Веснин и А. Лавинский приняли решение войти в качестве преподавателей в мастерскую И. Голосова и К. Мельникова и там внедрять новую методику преподавания. А. Лавинский должен был в качестве ассистента А. Веснина преподавать «курс функционального анализа построек». Вопрос о приглашении в качестве преподавателей А. Веснина и А. Лавинского обсуждался студентами мастерской И. Голосова и К. Мельникова. На заседании архитектурной группы ИНХУКа 22 марта 1924 г. представитель студентов Шibaев, подтвердив приглашение А. Веснина, сообщил, что «среди студентов... вопрос о приглашении Лавинского решен отрицательно». Однако без Лавинского А. Веснин отказался преподавать в этой мастерской.

А между тем в марте 1924 года стал известен веснинский проект «Аркуса» (срок подачи конкурсных проектов 1 марта), который произвел на всех (и особенно на бунтовавших студентов) большое впечатление. В ИНХУКе планировался доклад А. Веснина об «Аркусе». В архитектурной группе ИНХУКа А. Веснин воспри-

¹«ЛЕФ», 1923, N 4, с. 219.



Вера Игнатьевна Мухина
(1889-1953 гг.)

Скульптор. Училась в студиях К.Юона, Н.Синициной и И.Машкова в Москве (1909-1912гг.), в ряде частных академий и у А.Бурделя в Париже (1912-1914гг.). Преподавала дисциплину «Объем» на

Основном отделении (1924-1926 гг.) и скульптуру на Скульптурном (1927-1929 гг.) и Керамическом (1929 г.) факультетах ВХУТЕМАСа. Член ОРС.

нимался студентами Архитектурного факультета уже не только как желанный преподаватель, но и как лидер нового формирующегося архитектурного течения (архитектурного конструктивизма).

Сама архитектурная группа ИНХУКа быстро превращалась из чисто организационной единицы в творческую группировку. Сначала в архитектурной группе обсуждался вопрос о возможности и необходимости использовать две существовавшие тогда архитектурные организации МАО (председатель А. Щусев) и АСНОВА (руководитель Н. Ладовский). Затем после ознакомления с положением дел в этих организациях и выяснения их творческих позиций было решено рассматривать архитектурную группу ИНХУКа как самостоятельную творческую группировку со своей платформой.

Группа была официально оформлена при ИНХУКе, было введено членство в составе группы и принято постановление считать несовместимым одновременное членство в ИНХУКе и в каком-либо другом художественном объединении (в том числе в АСНОВА и в МАО). Руководство архитектурной группы было зафиксировано в составе трех членов ИНХУКа -- О. Брика, А. Веснина и А. Лавинского. О. Брик был тогда председателем Правления ИНХУКа и представлял ИНХУК в целом, А. Лавинский, после того как выяснилось отрицательное отношение к нему студентов Архфака, явно охладел к архитектуре. Творческим лидером архитектурной группы ИНХУКа фактически стал А. Веснин.

В протоколе шестого заседания архитектурной группы ИНХУКа, на котором было принято решение о ее организационном оформлении, говорится: «Собрания архитектурной группы делятся на два отдела: 1. Научная работа. 2. Организационно-политическая работа... Организационные собрания проходят закрытыми, научные -- открытыми с правом каждого члена привести одного гостя из людей, имеющих отношение к разбираемым вопросам».

Сохранилось лишь шесть протоколов Архитектурной группы ИНХУКа. Однако, судя по опубликованным воспоминаниям Е. Лавинской и Е. Семеновской и по сведениям, полученным мной в беседах с бывшими участниками этой группы (М. Барщевым, В. Симбирцевым, Л. Комаровой, Н. Красильниковым), заседания продолжались и после марта 1924 года, а в число студентов Архитектурного факультета, участвовавших в заседаниях группы или находившихся тогда под влиянием ЛЕФа, входили также: А. Буров, И. Соболев, С. Кожин, М. Синявский, В. Ершов и др.

Архитектурная группа ИНХУКа -- ЛЕФа, возникшая в начале 1924 года, просуществовала, видимо, до второй половины 1925 года. В конце 1924 года она воспринималась как одна из московских архитектурных творческих группировок, наряду с МАО и АСНОВА. Об этом свидетельствует, например, датированный 16 декабря 1924 года список экспонентов, приглашенных на Международную парижскую выставку декоративного искусства и художественной промышленности по отделу архитектуры. В этом списке среди прочих организаций названы:

«13) Моск(овское) архит(ектурное) об(щество)

14) Группа архит(екторов) «ИНХУК».

15) Группа арх(итекторов) «АСНОВА»¹.

В январе 1925 года состоялось «1-ое московское совещание левого фронта искусства», на котором было представлено 16 объединений, в том числе «архитектурная группа», видимо, ставшая к тому времени автономной творческой организацией, ибо в списке этих 16 объединений она фигурировала наравне с ИНХУКом¹.

¹ЛЕФ, 1923, N 4, с. 219.

¹М. Астафьева-Другач. К истории сооружения первых советских выставочных павильонов. В кн.: «Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры». М., 1973, с. 404.



Павел Иванович Новицкий
(1888-1971)

Художественный критик, социолог, педагог. Ректор ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа в 1926-1930 гг., преподавал в ВХУТЕИНе «Социологию искусств». Член объединения «Октябрь».

В это время, т.е. в 1924--1925 учебном году на Архфаке ВХУТЕМАСа появился четвертый творческий центр -- мастерская А. Веснина. После отказа А. Веснина идти без А. Лавинского в мастерскую И. Голосова и К. Мельникова инициативная группа студентов обратилась к А. Веснину с просьбой возглавить на архитектурном факультете самостоятельную мастерскую.

ИНХУК и ВХУТЕМАС -- притяжение и отталкивание

Подводя итоги рассмотрения вопроса о взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа, хотелось бы отметить ряд аспектов.

Притяжение и отталкивание в ходе самого процесса взаимоотношения этих двух организаций необходимо рассматривать как с учетом сложных процессов развития советского искусства того периода в целом, так и с учетом особенностей формирования нового стиля и первоначального этапа становления дизайна. Поэтому было бы неправильным абсолютизировать негативные оценки членами ИНХУКа целого ряда структурных и содержательных сторон ВХУТЕМАСа.

Дело в том, что в процессе формирования нового стиля и на первоначальном этапе становления дизайна сторонники производственного искусства и конструктивизма концентрировали свое внимание на тех формообразующих факторах, целях и задачах, которые отличали формообразующие импульсы нового стиля и дизайна, как новую сферу деятельности, от традиционных методов создания предметной среды.

Само по себе такое вроде бы излишне одностороннее подчеркивание специфики формообразующих процессов нового стиля в целом и дизайна как новой сферы творчества, на этапе их становления не только вполне объяснимо, но, пожалуй, и неизбежно. Это, безусловно, помогло, во-первых, интенсифицировать стилиобразующие процессы и, во-вторых, самоопределились новой сфере творчества. Способствовало в частности тому, что пионеры советского дизайна в своей практике (и в теоретическом кредо) главное внимание уделяли разработке именно тех методов профессиональной работы, которые наглядно выявляли новизну подхода специалистов нового типа к проблемам формообразования. Речь идет прежде всего о выделении такого метода формообразования как конструирование или, как уже тогда говорили, художественного конструирования, что подчеркивалось и принятым самоназванием пионеров советского дизайна «художник-конструктор».

Дизайн рождался в ситуации развитой и дифференцированной системы художественной скульптуры. Специфика и условия его появления были таковы, что он не мог формироваться в процессе трансформации уже существующего вида творчества (так рождалась тогда новая архитектура). По типу и характеру творчества у дизайнера не было непосредственного предшественника. Прикладник был узким специалистом, а профессия дизайнера рождалась как специальность широкого профиля. Этот факт оказал существенное влияние и на противоречивость устремлений пионеров советского дизайна, их деклараций и оценок смежных искусств.

Появившись как новый тип специалиста широкого профиля, дизайнер (художник-конструктор) тех лет, естественно, пытался прежде всего хотя бы в самых общих чертах определить сферу своего творчества. А это было совсем не просто. И потому, что сама художественная культура тогда находилась в состоянии интенсивной структурной, содержательной и стилиевой изменчивости. И потому, что сами художники-конструкторы рекрутировались тогда из других видов искусств и, естественно, они рассматривали сферу своего личного творчества с учетом своей основной профессии. В результате мы имеем весьма разнообразные



личные сферы творчества у пионеров советского дизайна. Широта их творческого диапазона, хотя она и размывала и без того не очень четкие границы сферы дизайна, безусловно, помогала им смотреть на новую сферу творчества не с позиций узкопрофессиональной технологии, а с позиций процессов формообразования предметно-пространственной среды в целом.

А это в тот период было очень важно, так как дизайн формировался в условиях уже давно сложившейся специализации как инженерных профессий, так и профессий художника-прикладника и художника-производственника (работавшего в художественной промышленности).

Практически в нашей стране не было тогда такого учреждения, где художественные проблемы формообразования предметной среды рассматривались бы комплексно.

Комплексно они рассматривались именно в ИНХУКе. Причем более комплексно, чем это было даже во ВХУТЕМАСе.

Сама сложность структуры ВХУТЕМАСа и наличие в нем пяти производственных факультетов еще сами по себе не создавали основу для формирования дизайнерской школы. Нужны были объединяющие идеи, которые позволили бы увидеть все эти отдельные «производственные» специальности как элементы единой сферы дизайна.

Такие объединяющие идеи и шли во ВХУТЕМАС из ИНХУКа. На первых порах они приняли форму «объективного метода» преподавания, разработки выходящих за пределы конкретной специальности пропедевтических дисциплин. Затем те же преподаватели внедряли во ВХУТЕМАСе идеи производственного искусства и конструктивизма, которые также носили объединяющий характер.

Это было необычно и непонятно, особенно представителям уже сложившихся и подлежавших коренной структурной реконструкции видов творчества -- архитектуры, живописи и скульптуры. Многим тогда было не совсем ясно как рассматривать концепции производственного искусства и конструктивизма -- как некие творческие течения или как концепцию новой сферы творчества и какой именно.

Это нам сейчас в конце XX века многое представляется логичным. Тогда же мало кто понимал, что происходит. Не всегда отдавали себе отчет в своих целях и сами первые художники-конструкторы. Они интуитивно чувствовали, что необходимо мыслить более широкими категориями, чем конкретные области предметного или оформительского творчества, но где границы новой формирующейся сферы творчества они не осознавали, как впрочем не осознавал этого тогда никто. Они невольно вторгались в архитектуру, в живопись, в скульптуру.

И все же в целом представители ИНХУКа постепенно нащупывали границы сферы дизайна. Начав разрабатывать «объективный метод» преподавания на Живописном и Скульптурном факультетах они быстро стали ориентироваться на производственные факультеты, советуя туда уходить и своим ученикам. Но их неудовлетворяла разобщенность производственных факультетов, излишне узкая специализация дизайнеров. И они, подведя общую художественную базу под преподавание пропедевтических дисциплин, выдвинули идею объединения и самой профессиональной подготовки дизайнеров в пределах одной «экспериментальной мастерской» или единого «индустриального факультета».

В принципе такая постановка была тогда весьма продуктивной. Она отражала глубинные процессы формирования сферы дизайна и специалиста нового типа (специалиста широкого профиля).

Объединение профессиональной подготовки дизайнеров различной специализации вне зависимости от конкретной формы такого объединения -- это те идеи, которые шли во ВХУТЕМАС

из ИНХУКа сначала с «объективным методом» преподавания художественных дисциплин, а затем в более определенной форме с идеями производственного искусства и конструктивизма. Они противостояли другим идеям структурной реорганизации ВХУТЕМАСа -- ВХУТЕИНа: на базе формального подхода к проблемам формообразования или близости чисто профессиональных методов работы. Эти вторые идеи структурной реорганизации все время ставили под сомнение наличие сферы дизайна, предлагали расчленить ее, раздав части под покровительство архитектуры, живописи и скульптуры.

Итак, во ВХУТЕМАСе формально существовавшие пять производственных факультетов испытывали двоякое давление: 1) сторонники ИНХУКа пытались органически слить их, видя в их совокупности новую формирующуюся единую сферу творчества; 2) их противники видели в этих факультетах случайный набор различных областей творчества и пытались присоединить их к уже давно сформировавшимся сферам творчества.

Это была одна из важных причин взаимного непонимания и острой полемики. Одна, но не единственная.

Важно, хотя бы кратко остановиться и на другой причине, связанной с различием творческих концепций.

Мы сейчас нередко с удивлением смотрим на творческую ситуацию в искусстве 20-х годов и недоумеваем как это талантливые люди категорически отрицали друг друга. На какой-то стадии осмысления опыта 20-х годов историки советского искусства прежде всего творчески реабилитировали самых обиженных, в том числе конструктивистов, т.е. тех, кого резко критиковали в 20-е -- 50-е годы. Теперь среди серьезных специалистов это течение (конструктивизм) получило права гражданства. Но возникают сейчас и иные задачи -- творчески реабилитировать тех, кого обижали конструктивисты.

А сам процесс творческой реабилитации психологически тесно связан с усилением критического начала по отношению к тем, усилиями кого создалась ситуация, требующая реабилитации. Быть объективным в такой ситуации очень трудно. Попробуй разобраться, например, в такой ситуации -- Жолтовский в первые годы советской власти много сделал для внедрения художественного вкуса и понимания архитекторами архитектуры как искусства. Ладовский прошел через его школу в 1918--1919 годах и многим ему обязан. Но затем Ладовский вместе с другими членами ИНХУКа (в том числе с А. Весниным) внедрял во ВХУТЕМАС «объективный метод» и фактически подорвал там основы авторитета Жолтовского, переманив к себе многих его учеников. Прошло еще два--три года и А. Веснин создает свою мастерскую на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа, увозя ряд учеников у Ладовского и отвергая «объективный метод», а уже в 30-е годы Жолтовский берет реванш над обоими своими победителями. Все переплетено не только в самих мастерских, но и в их учениках, некоторые из которых во ВХУТЕМАСе учились у всех трех мастеров. И все три мастера бесспорно выдающиеся архитекторы. Анализируя творчество одного из них, обязательно встречаешься с его полемикой с двумя другими. И попадая под обаяние таланта, невольно хочется написать, что его противники в этой полемике были не правы. А потом пишешь о другом мастере и возникают новые проблемы.

Это естественно в работе историка искусства XX века, и очень важно не дать себя увлечь творческой полемикой тех лет, сохранить холодную голову, иначе в анализах и оценках возникнут перекосы.

Все это имеет прямое отношение и к обсуждаемой теме -- взаимоотношению ИНХУКа и ВХУТЕМАСа. Да, члены ИНХУКа не жаловали Фаворского и Флоренского, да, на конструктивистской стадии они критиковали Ладовского и многих других. И их не любили тоже многие.



Оксана Трофимовна Павленко (1895-19...)

Живописец, художник-керамист. Училась в Киевском художественном училище. Закончила живописное отделение (монументальная мастерская Бойчука) Государственной Украинской Академии

художеств в Киеве (1917-1922 гг.). Преподавала в Художественном Керамическом институте в Межигорье (близ Киева).

В 1929-1930 гг. преподаватель и декан Керамического факультета ВХУТЕИНа, а в 1930-1931 гг. была зав. факультетом художественной керамики в Институте силикатов

и стройматериалов, где заканчивали обучение студенты старших курсов Керамического факультета ВХУТЕИНа (после его расформирования в 1930 г.).

В сегодняшней творческой действительности нашей страны почти сняты проблемы взаимоотношений сторонников различных течений (хорошо это или плохо -- это другой вопрос). Мы уверены, что все оцениваем лишь с позиций художественного уровня. Тогда была иная ситуация. В моменты обострения полемики художественный уровень произведений как таковой отходил во взаимоотношениях на второй план, главным была творческая направленность. Этого нельзя не учитывать, анализируя процессы взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа. Но в случае с рождавшимся тогда дизайном ситуация была еще сложнее, так как производственное искусство воспринималось в 20-е годы как творческое течение. И оно действительно имело черты творческого течения. Но в том то и дело, что это было не только, а может быть и не столько творческое течение, а прежде всего вновь формирующаяся новая сфера творчества. Вот это было тогда не всем ясно.

В полемической борьбе в те годы мало кто различал в

производственном искусстве эти два его различных качества -- новая сфера творчества и творческое течение. Признавали или отрицали его целиком, как единое творческое явление.

Можно сказать, что для дизайна 20-х годов почти безраздельное преобладание в нем одной творческой концепции обернулось затем бедой. Когда эту концепцию отвергли, вместе с водой выплеснули и ребенка. Архитектура продолжала существовать и без конструктивизма, а дизайна в нашей стране (в 30-е -- 50-е годы) без конструктивизма практически не осталось.

Я думаю, что и во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа многие обострения были связаны с неумением (и нежеланием) как самих сторонников производственного искусства, так и их противников отделить в этом явлении элементы творческого течения от новой сферы деятельности.

Сложным переплетением всех этих обстоятельств и интересен процесс взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

В полемической борьбе в те годы мало кто различал в производственном искусстве эти два его различных качества -- новая сфера творчества и творческое течение. Признавали или отрицали его целиком, как единое творческое явление. Можно сказать, что для дизайна 20-х годов почти безраздельное преобладание в нем одной творческой концепции обернулось затем бедой. Когда эту концепцию отвергли, вместе с водой выплеснули и ребенка. Архитектура продолжала существовать и без конструктивизма, а дизайна в нашей стране (в 30-е -- 50-е годы) без конструктивизма практически не осталось. Я думаю, что и во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа многие обострения были связаны с неумением (и нежеланием) как самих сторонников производственного искусства, так и их противников отделить в этом явлении элементы творческого течения от новой сферы деятельности. Сложным переплетением всех этих обстоятельств и интересен процесс взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

В полемической борьбе в те годы мало кто различал в производственном искусстве эти два его различных качества -- новая сфера творчества и творческое течение. Признавали или отрицали его целиком, как единое творческое явление. Можно сказать, что для дизайна 20-х годов почти безраздельное преобладание в нем одной творческой концепции обернулось затем бедой. Когда эту концепцию отвергли, вместе с водой выплеснули и ребенка. Архитектура продолжала существовать и без конструктивизма, а дизайна в нашей стране (в 30-е -- 50-е годы) без конструктивизма практически не осталось. Я думаю, что и во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа многие обострения были связаны с неумением (и нежеланием) как самих сторонников производственного искусства, так и их противников отделить в этом явлении элементы творческого течения от новой сферы деятельности. Сложным переплетением всех этих обстоятельств и интересен процесс взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

В полемической борьбе в те годы мало кто различал в производственном искусстве эти два его различных качества -- новая сфера творчества и творческое течение. Признавали или отрицали его целиком, как единое творческое явление. Можно сказать, что для дизайна 20-х годов почти безраздельное преобладание в нем одной творческой концепции обернулось затем бедой. Когда эту концепцию отвергли, вместе с водой выплеснули и ребенка. Архитектура продолжала существовать и без конструктивизма, а дизайна в нашей стране (в 30-е -- 50-е годы) без конструктивизма практически не осталось. Я думаю, что и во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа многие обострения были связаны с неумением (и нежеланием) как самих сторонников производственного искусства, так и их противников отделить в этом явлении элементы творческого течения от новой сферы деятельности. Сложным переплетением всех этих обстоятельств и интересен процесс взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

В полемической борьбе в те годы мало кто различал в производственном искусстве эти два его различных качества -- новая сфера творчества и творческое течение. Признавали или отрицали его целиком, как единое творческое явление. Можно сказать, что для дизайна 20-х годов почти безраздельное преобладание в нем одной творческой концепции обернулось затем бедой. Когда эту концепцию отвергли, вместе с водой выплеснули и ребенка. Архитектура продолжала существовать и без конструктивизма, а дизайна в нашей стране (в 30-е -- 50-е годы) без конструктивизма практически не осталось. Я думаю, что и во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа многие обострения были связаны с неумением (и нежеланием) как самих сторонников производственного искусства, так и их противников отделить в этом явлении элементы творческого течения от новой сферы деятельности. Сложным переплетением всех этих обстоятельств и интересен процесс взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

В полемической борьбе в те годы мало кто различал в производственном искусстве эти два его различных качества -- новая сфера творчества и творческое течение. Признавали или отрицали его целиком, как единое творческое явление. Можно сказать, что для дизайна 20-х годов почти безраздельное преобладание в нем одной творческой концепции обернулось затем бедой. Когда эту концепцию отвергли, вместе с водой выплеснули и ребенка. Архитектура продолжала существовать и без конструктивизма, а дизайна в нашей стране (в 30-е -- 50-е годы) без конструктивизма практически не осталось. Я думаю, что и во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа многие обострения были связаны с неумением (и нежеланием) как самих сторонников производственного искусства, так и их противников отделить в этом явлении элементы творческого течения от новой сферы деятельности. Сложным переплетением всех этих обстоятельств и интересен процесс взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

В полемической борьбе в те годы мало кто различал в производственном искусстве эти два его различных качества -- новая сфера творчества и творческое течение. Признавали или отрицали его целиком, как единое творческое явление. Можно сказать, что для дизайна 20-х годов почти безраздельное преобладание в нем одной творческой концепции обернулось затем бедой. Когда эту концепцию отвергли, вместе с водой выплеснули и ребенка. Архитектура продолжала существовать и без конструктивизма, а дизайна в нашей стране (в 30-е -- 50-е годы) без конструктивизма практически не осталось. Я думаю, что и во взаимоотношении ИНХУКа и ВХУТЕМАСа многие обострения были связаны с неумением (и нежеланием) как самих сторонников производственного искусства, так и их противников отделить в этом явлении элементы творческого течения от новой сферы деятельности. Сложным переплетением всех этих обстоятельств и интересен процесс взаимоотношения ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.



Павел Яковлевич Павлов (1881-1966)

График. Учился в мастерской О.Браза в Петербурге (1899-1901 гг.), в СХПУ (1911-1913 гг.). В 1906-1908 гг. работал в Мюнхене. Преподавал рисунок на Основном отделении, рисунки и

ксилографию на Полиграфическом факультете ВХУТЕМАСа (1921-1930 гг.). Член МТХ и объединения «Четыре искусства».



5. ТРИ ГОДА ВО ГЛАВЕ С ФАВОРСКИМ

Смена ректора -- смена концепции

Как и в Баухаузе, во главе ВХУТЕМАСа на протяжении десяти лет его существования стояли, последовательно сменяя друг друга, три ректора: Е. Равдель (1920--1923 гг.), В. Фаворский (1923--1926 гг.), П. Новицкий (1926--1930 гг.). Личность ректора, разумеется, не могла не влиять на общую направленность работы ВХУТЕМАСа, на выделение приоритетных целей и задач, на структуру учебного заведения, на состав его преподавателей и т.д.

У многих исследователей, которые занимались изучением ВХУТЕМАСа, сложилось мнение, что его расцвет относится к периоду, когда во главе стоял В. Фаворский. Я не буду оспаривать это мнение, но хотел бы обратить внимание на то, что нередко оценка того или иного периода развития ВХУТЕМАСа невольно подменяется оценкой личности ректора. Бесспорно, что из всех трех ректоров ВХУТЕМАСа В. Фаворский выделяется как творческая фигура. Блестящий художник, выдающийся теоретик искусства, талантливый педагог Фаворский пользовался большим авторитетом среди художников и студентов. Он вошел в историю советского искусства как крупная творческая личность, вне зависимости от того, что он три года был ректором ВХУТЕМАСа. А вот место и роль Равделя и Новицкого в развитии советского искусства все-таки неотделимы от их должности ректора ВХУТЕМАСа. Как творческие фигуры они (особенно Е. Равдель) не сопоставимы с Фаворским.

Все это безусловно влияло и влияет на оценку отдельных периодов ВХУТЕМАСа. Но попробуем отвлечься от сопоставления личностей ректоров. Будем анализировать достоверные факты, чтобы понять, какова была эволюция ВХУТЕМАСа, чем она определялась и каковы были ее результаты на каждом этапе.

Надо отдать должное первому ректору ВХУТЕМАСа Е. Равделю, которому за три года многое удалось сделать. Именно при нем, в 1920--1923 годах, были заложены два важнейших фундамента нового учебного заведения -- созданы общехудожественные пропедевтические дисциплины и началась содержательная перестройка производственных факультетов. Он энергично поддерживал внедрение сначала «объективного метода» преподавания, а затем и идей производственного искусства.

Можно сказать, что именно при Равделе наиболее успешно работал тандем ИНХУК -- ВХУТЕМАС, что способствовало ускорению формирования нового комплексного учебного заведения на базе научно-теоретических и методических разработок.

Настрой создателей пропедевтических дисциплин на предметно-художественные виды творчества (архитектуру, дизайн) позволил придать этим дисциплинам подлинно универсальный характер. Можно сказать, что созданные Н. Ладовским, А. Родченко, Л. Поповой, А. Весниным, А. Лавинским и Б. Королевым пропедевтические дисциплины «Пространство», «Цвет», «Графика» и «Объем» были подлинным творческо-методическим открытием. Они несли на себе явное влияние аналитической стадии развития изобразительного искусства (кубизма, кубофутуризма, супрематизма и т.д.), но не это определяло их

роль в процессе обучения студентов. Важно было то, что впервые удалось создать комплекс органически дополняющих друг друга пропедевтических художественных курсов, которые одинаково успешно могли быть использованы при первоначальной подготовке студентов различных факультетов.

В этом огромное методическое значение первых пропедевтических дисциплин, сформировавшихся в единую систему к 1922--1923 учебном году.

Дисциплины эти встретили ожесточенное сопротивление со стороны многих преподавателей Живописного, Архитектурного и Скульптурного факультетов. Приверженцы традиционалистских творческих концепций видели в этих дисциплинах неприемлемые для них элементы левых течений, формообразующие импульсы нового стиля, базу для расширения производственных факультетов.

Борьба старой профессуры против универсальной пропедевтики и внедрения во ВХУТЕМАСе идей производственного искусства была направлена против «молодой» профессуры и поддерживавшего ее ректора Е. Равделя. Борьба оказалась неравной и в 1923 году почти все создатели пропедевтических дисциплин были отстранены от их преподавания и произошла смена ректора.

Как же развивались события, приведшие к такому финалу? О многом уже было сказано выше. Рассмотрим еще несколько фактов.

Равдель, проводя линию на развитие производственных факультетов, невольно оказался втянутым в борьбу производственников и станковистов. В октябре 1921 года это переросло в конфликт ректора с профессурой Живописного факультета (с преподавателями специальных мастерских). Преподаватели-станковисты требовали, чтобы Е. Равдель ушел с поста ректора. После вмешательства специальной комиссии Наркомпроса, в состав которой входили А. Луначарский, Д. Штеренберг, Н. Альтман и др., Равделя оставили ректором, но усилили коллегияльность руководства ВХУТЕМАСом. В январе 1922 года было создано Правление, в котором учебной частью ведал В. Храковский, выбранный одновременно и председателем Педагогической секции ИНХУКа.

По мере укрепления позиций Основного отделения в структуре ВХУТЕМАСа и превращения пропедевтических дисциплин в обязательные для всех студентов общехудожественные предметы, многие профессора Живописного, Скульптурного и Архитектурного факультетов все более пристально присматривались к преподавателям этих дисциплин и к тем концепциям формообразования, которые они закладывали в свои дисциплины. Особенно беспокоили старую профессуру те части пропедевтических курсов представителей «молодой» профессуры, которые были непосредственно связаны со специализацией факультета. Пока Н. Ладовский, Л. Попова или А. Лавинский преподавали в рамках своих мастерских, это мало волновало руководителей других мастерских. Но как только выяснилось, что все студенты Архитектурного факультета обязаны на первых порах пройти через дисциплину «Пространство», в которой отражена концеп-



Иван Николаевич Павлов
(1872-1951 гг.)

График (гравер). Учился в частных студиях в Москве, в Центральном училище технического рисования барона Штиглица и в рисовальной школе Общества поощрения художеств в

Петербурге (1891-1893 гг.). Преподавал в СХПУ (1907-1914 гг.), в Первых ГСХМ (1918-1920 гг.) и на Полиграфическом факультете ВХУТЕМАСа (1920-1922 гг.).

ция формообразования Ладовского, другие профессора этого факультета заволновались, так как при такой структуре обучения в их руки попадали студенты уже «испорченные» на первых курсах концепцией Ладовского. Такая же ситуация была на Живописном факультете по отношению к дисциплине «Цвет» и на Скульптурном -- по отношению к дисциплине «Объем».

Критика была направлена как против пропедевтических дисциплин, так и против их создателей. Старая профессура ставила вопрос так -- надо или вообще отказаться от обязательного прохождения всеми студентами пропедевтических дисциплин, или же изменить характер этих дисциплин, заменив их преподавателями.

Осенью 1922 года, после того как стало известно о новой роли Основного отделения, преподаватели Академического отделения Архфака написали письмо на имя А. Луначарского, в котором возражали против прохождения всеми студентами пропедевтических дисциплин на Основном отделении и резко критиковали метод, внедряемый Ладовским в преподавании дисциплины «Пространство». Письмо подписали А. Веснин, И. Рылский, С. Чернышев, С. Торопов, В. Кокорин, А. Поляков. На Архитектурном факультете, где Обмас был выделен в самостоятельное отделение, борьба против пропедевтики и использования в ней метода Ладовского окончилась поражением старой профессуры. Дисциплина «Пространство» на протяжении всего времени существования ВХУТЕМАСа -- ВХУТЕИНа преподавалась по методике Ладовского и его учениками.

Иная ситуация сложилась на Живописном и Скульптурном факультетах.

Осенью 1923 года, когда ректором уже был Фаворский профессура Живописного факультета поставила вопрос о своем праве контролировать направленность и состав преподавателей по цветоплоскостному центру Основного отделения. Фаворский, хотя и отстаивал самостоятельность Основного отделения, пошел на увеличение права контроля факультета за этой пропедевтической дисциплиной.

Это привело к тому, что А. Родченко с 1 октября 1923 года был освобожден от должности заведующего Основным отделением и от преподавания разработанной им дисциплины «Графика». С его уходом из Основного отделения дисциплина «Графика» как самостоятельный оригинальный пропедевтический предмет перестала существовать. Устранить А. Родченко было организационно проще, так как он к этому времени уже вел основную профилирующую дисциплину на Метфаке.

Сложнее сложилась судьба у Л. Поповой. Ее как конструктивистку не пустили преподавать на Полиграфический факультет, не удалось ей закрепиться и на Текстильном факультете, где она пыталась выступать в роли консультанта. А на Основном отделении по дисциплине «Цвет» у нее, судя по всему, возник конфликт с профессурой Живописного факультета. Фаворский явно занял в этом вопросе позицию против Л. Поповой.

17 ноября 1923 года Л. Попова на заседании ИНХУКа сообщила, что «она окончательно устранена от работы во ВХУТЕМАСе и не получает там жалованье». Председательствовавший на этом заседании Брик внес предложение «послать во ВХУТЕМАС отношение с указанием, что Правление ВХУТЕМАСа, устраняя Попову от работы, лишает мастерские ценного преподавателя». Предложение было принято, но это никак не повлияло на судьбу Поповой. С ее уходом из ВХУТЕМАСа разработанная с ее решающим участием пропедевтическая дисциплина «Цвет» в том виде, как она была первоначально задумана, фактически перестала существовать.

Что же происходило на Скульптурном факультете?

А. Лавинский, начиная с осени 1920 года, вместе с Б. Королевым разрабатывал на этом факультете пропедевтическую

дисциплину «Объем», которую он затем вел на межфакультетском Основном отделении.

Но когда тот же Лавинский стал призывать студентов Скульптурного факультета переходить на производственные и на Архитектурный факультеты в связи с тем, что, по его мнению, скульптура в тех условиях была неперспективным видом творчества, разразился скандал.

На Скульптурном факультете был поставлен вопрос о невозможности пребывания на нем Лавинского, что мотивировалось отсутствием у него диплома скульптора.

Судьба Лавинского наглядно отражает те сложности, которые испытывали тогда конструктивисты во ВХУТЕМАСе, отказываясь от работы в станковом изобразительном искусстве. В глазах своих коллег они оказывались как бы людьми без определенной профессии, ибо дизайн как самостоятельная сфера творчества тогда еще только зарождался, а идеи производственного искусства воспринимались многими как лозунг.

На Скульптурном факультете Лавинский как сторонник концепции производственного искусства оказался практически в одиночестве. Его постепенно отстраняли от работы со студентами уже с начала 1922 года, но, судя по всему, Е. Равдель не поддерживал тех, кто на Скульптурном (как и на Живописном) факультете боролся с идеями производственного искусства. Смена ректора развязала руки руководству Скульптурного факультета. 19 июня 1923 года декан этого факультета, ссылаясь на решение Президиума факультета от 15 июня, в письме Правлению ВХУТЕМАСа потребовал отстранить Лавинского от работы на Скульптурном факультете, так как его пребывание «вносит лишь нежелательную дезорганизацию в факультетскую работу»¹.

21 сентября 1923 года новый ректор ВХУТЕМАСа В. Фаворский в официальном письме А. Лавинскому сообщил, что согласно постановлению Правления ВХУТЕМАСа он назначается «с 1 октября с.г. профессором композиции на Деревообделочном факультете, с освобождением от должности профессора Скульптурного факультета»².

Переход на Дерфак для Лавинского был вынужденным шагом, хотя для самого этого факультета это было благом. Лавинский на том этапе формирования производственного искусства больше тяготел к архитектуре и полиграфическому искусству, но на эти факультеты конструктивистов тогда не пускали.

Таким образом все создатели пропедевтических дисциплин на Живописном и Скульптурном факультетах были вынуждены при новом ректоре покинуть эти факультеты и отойти от преподавания пропедевтических дисциплин.

А между тем В. Фаворский, как и Е. Равдель, не на словах, а на деле, активно поддерживал Основное отделение. Но анализ показывает, что он иначе, чем создатели пропедевтических дисциплин, оценивал место и роль Основного отделения во ВХУТЕМАСе.

Дело в том, что процесс смены ректора ВХУТЕМАСа был связан с борьбой старой профессуры против созданной членами ИНХУКа системы пропедевтических дисциплин.

Напряженная ситуация во ВХУТЕМАСе заставила Наркомпрос создать в январе 1923 года комиссию по его обследованию во главе с художником К. Юоном.

У К. Юона были основания критически относиться к идеям, внедрявшимся во ВХУТЕМАС из ИНХУКа. На этапе формирования ИНХУКа, когда определялась программа его деятельности, боролась между собой два подхода -- ориентация на теоретико-аналитический метод работы или превращение ИНХУКа в центр художественно-практической работы. Первую линию проводил В. Кандинский, вторую возглавлял К. Юон. Победила точка зрения Кандинского и Юон ушел из ИНХУКа

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 1376, л. 11.

²Там же, л. 14.



Любовь Сергеевна Попова
(1889-1924)

Живописец. Училась в Москве в студиях С. Жуковского и К. Юона, в Париже (1912-1913 гг.) у А. Ле Фоконье и Ж. Метценже. Работала в студии В. Татлина. Преподавала дисциплину «Цвет» на Основном

отделении ВХУТЕМАСа (1921-1924 гг.). Член ИНХУКа.

Заключение комиссии, возглавлявшейся К. Юоном, было рассмотрено 26 февраля 1923 года на заседании Научно-художественной секции ГУСа, на котором присутствовали А. Луначарский, В. Брюсов, Б. Красин и др. Комиссия рекомендовала: «На Основном отделении произвести следующие изменения: а) Исключить преподавание дисциплин -- перевести их на производственные факультеты. б) Ввести общий курс рисования и живописи (рисунок и акварель для архитекторов). Полностью -- для живописцев. в) Оставить теоретические предметы: общие, специальные, общественные и политические науки»¹.

Как видим, Комиссия Юона предлагала отказаться от преподавания общехудожественных пропедевтических дисциплин, передав их в качестве сугубо специальной пропедевтики на производственные факультеты, а взамен их ввести традиционные общехудожественные предметы -- рисунок и живопись.

Такие рекомендации Комиссии Юона достались в наследство Фаворскому, который уже через месяц после окончания ее работы был назначен ректором ВХУТЕМАСа (проректором по учебной части при нем сначала был инженер А. Лолейт, а затем архитектор Н. Докучаев).

В ИНХУКе, зная, что В. Фаворский не был сторонником внедрения во ВХУТЕМАС идей производственного искусства, отрицательно восприняли замену горячего сторонника производственного искусства Е. Равделя В. Фаворским. В ИНХУКе рассматривали устранение Е. Равделя как явное ослабление позиций производственного искусства и пристрастно оценивали поведение преподавателей ВХУТЕМАСа, членов ИНХУКа, в борьбе за ту линию, которую проводил ректор Е. Равдель.

26 января 1923 года (именно в это время во ВХУТЕМАСе начала работу Комиссия К. Юона) на общем собрании ИНХУКа рассматривался вопрос об исключении из членов ИНХУКа В. Киселева «в виду того, что он, -- как сказано в протоколе, -- ни по своей работе, ни по целому ряду своих поступков в инциденте с Равделем и Храковским не проявил себя как товарищ, связанный общей дисциплиной ИНХУКа». За исключение голосовали О. Брик, Л. Попова, А. Лавинский, В. Стенберг, Г. Стенберг, К. Медунецкий (А. Родченко и А. Веснин на заседании отсутствовали). Некоторые предлагали заменить исключение выговором, вопрос отложили и больше к нему не возвращались.

Итак, ректором ВХУТЕМАСа стал В. Фаворский. Как же это отразилось на структуре ВХУТЕМАСа, на судьбе Основного отделения и на положении производственных факультетов?

В поисках рациональной структуры ВХУТЕМАСа

В. Фаворский принял ВХУТЕМАС ранней весной 1923 года, когда в этом учебном заведении сложилась конфликтная ситуация. Те, кто боролся за новый тип художественно-технической школы считали, что руководство ВХУТЕМАСа недостаточно радикально реформирует структуру школы и методику преподавания. Старая профессура считала, что пора кончать с экспериментами и возвращаться к нормальной академической учебе.

И действительно ситуация была очень сложная. «Ренессансный» эксперимент периода Свободных мастерских оказался весьма спорным и от многого из опыта работы Первых и Вторых ГСХМ пришлось отказаться. «Объективный метод» внедрялся трудно и пустил корни главным образом в пропедевтических дисциплинах. Но их создатели вскоре охладели к ним, увлекшись идеей производственного искусства. Длительные усилия повысить роль производственных факультетов в общей структуре ВХУТЕМАСа не увенчались успехом. Графический (Полиграфический) факультет, который с самого начала рассматривали как производственный, В. Фаворскому удалось вывести в разряд художественно-престижных факультетов.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 53, л. 56--57.

Возникли сложности и в связи с наплывом во ВХУТЕМАС большого количества слабо подготовленных в художественном и общеобразовательном отношении студентов (в связи с тем, что не требовалось при поступлении никаких документов об образовании). Одногодичное Испытательно-подготовительное отделение (ИПО) явно не справлялось с предварительной подготовкой таких студентов. Проблема была решена после создания Рабфака (Рабочего факультета) искусств с четырехгодичным сроком обучения, что позволило через месяц после вступления В. Фаворского в должность ректора ВХУТЕМАСа в апреле 1923 года ликвидировать ИПО.

В. Фаворский понимал, что проблема структуры ВХУТЕМАСа одна из самых сложных среди доставшихся ему в наследство от Равделя. В предложениях Комиссии К. Юона выдвигалось требование о ликвидации Основного отделения. В «докладной записке» ИНХУКа было требование создать индустриальный факультет (в опубликованном варианте -- объединение индустриальных факультетов) с включением в него Графического факультета. В. Фаворскому необходимо было выработать свое отношение к этим предложениям.

Уже летом 1923 года были разработаны «Основы построения ВХУТЕМАСа как вуза», в которых В. Фаворский дал первый предварительный ответ на доставшиеся ему в наследство содержательные и структурные вопросы.

Обучение планировалось строить на таких общих принципах: «от общего художественно-пластического образования через специальное художественное к профессиональному образованию»¹.

В области структуры предлагалось следующее:

Во-первых, в структуре ВХУТЕМАСа прочно закреплялось обязательное для всех двухгодичное Основное отделение, в котором все общехудожественные дисциплины были разделены на три центра: 1) плоскостно-цветовой (вскоре из него был выделен графический центр); 2) объемно-пространственный; 3) пространственно-объемный (затем его называли пространственным центром).

Во-вторых, из восьми специальных факультетов с двухгодичным сроком обучения четыре (Живописный, Скульптурный, Архитектурный и Графический) предлагалось сохранить как автономные факультеты, а четыре производственных факультета объединить в один Индустриально-производственный с четырьмя специальностями: металлообрабатывающая, деревообделочная, керамическая, текстильная.

Такая структура ВХУТЕМАСа устраивала далеко не всех. Особенно серьезные возражения были у Юона и других по поводу Основного отделения. На одном из заседаний в научно-художественной секции ГУСа (9 июля 1923 года) предлагалось даже создать на базе Основного отделения техникум¹. Фаворскому удалось отстоять Основное отделение, причем его поддержали преподаватели.

А. Луначарский поддержал новое руководство ВХУТЕМАСа и в октябре 1923 года одобрил разработанные им планы и программы².

Но если сохранение Основного отделения и укрепление его роли в структуре ВХУТЕМАСа действительно отвечало концепции В. Фаворского, то структурное выделение производственных факультетов было явной уступкой с его стороны нарастающему тогда движению за внедрение во ВХУТЕМАС идей производственного искусства.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 65, л. 203--204.

²ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 53, л. 68.

³Там же, д. 65, л. 129.



Исаак Моисеевич Рабинович (1894-1961)

Театральный художник. Учился в Киевском художественном училище (1906-1912 гг.). Занимался в студии А. Мурашко (1912-1915 гг.). Преподавал на театрально-декоративном отде-

лении Живописного факультета ВХУТЕМАСа (1925-1930 гг.).



Фаворский не стал на этом этапе в принципе возражать против организационного объединения производственных факультетов, заботясь прежде всего о сохранении самостоятельности для Графического факультета. Но когда в процессе обсуждения путей сокращения числа факультетов ВХУТЕМАСа была предложена ГУСом структура, где наряду с Живописным, Скульптурным и Архитектурным факультетами предусматривался единый Производственный факультет (включавший и Графическое отделение), Правление ВХУТЕМАСа противопоставило такой структуре свой вариант, в основу которого была положена концепция Фаворского.

Идеал комплексного художественного вуза согласно концепции Фаворского был иной. Он видел в Основном отделении не просто набор неких общехудожественных дисциплин, а рассматривал его структуру как фундамент, на котором вырастает структура специальных факультетов. На этом фундаменте он не предусматривал места автономной группе производственных факультетов. Фаворский быстро понял, что структурное объединение четырех производственных факультетов объединит коллектив «темадеков» и приведет к консолидации во ВХУТЕМАСе сторонников производственного искусства. Он считал, что проблемы можно решить, предложив иной принцип группировки факультетов, согласно которому производственные факультеты разъединяются и как бы прикрепляются в качестве подопечных к Живописному, Архитектурному, Скульптурному и Графическому факультетам. При этом роль Графического факультета, где он преподавал, в своих структурных предложениях Фаворский всячески стремился повысить. Соответственно стремился он повысить и роль той части Основного отделения, которая являлась фундаментом для Графического факультета. Если в первые годы существования ВХУТЕМАСа, а затем в конце 20-х годов этот факультет именовали Полиграфическим, что подчеркивало его принадлежность к производственным факультетам, то в годы ректорства Фаворского факультет называли только Графическим, подчеркивая его принадлежность к изобразительному искусству, к таким факультетам как Живописный, Скульптурный, Архитектурный.

Фаворский считал правильным построить структуру ВХУТЕМАСа, исходя не столько из конечного результата работы конкретного специалиста (архитектора, живописца, керамиста и др.), а из близости художественно-пластических средств и приемов, которым пользуется мастер в процессе творчества.

В соответствии с этой концепцией была разработана новая структура, детально изложенная в «Положении о ВХУТЕМАСе». Согласно этому «Положению» ВХУТЕМАС состоял из Основного отделения и четырех факультетов: Плоскостно-цветового, Объемного, Пространственного и Педагогического.

Причем важно подчеркнуть, что в Основном отделении при сохранении трехчленного деления в отдельный цикл были выделены графические предметы, а объемный и пространственные дисциплины объединены в единый цикл.

Показательна и группировка существовавших восьми факультетов в планировавшихся трех новых: Плоскостно-цветовой факультет включал в себя Графическое, Живописное и Текстильное отделения; Объемный факультет -- Скульптурное и Керамическое отделения; Пространственный факультет -- Архитектурное, Деревообделочное и Металлообрабатывающее отделения.

Продолжительность обучения во ВХУТЕМАСе планировалась пять лет, из них два года на Основном отделении и полгода на дипломную работу.

Аргументируя такой подход к структуре, Правление ВХУТЕМАСа опиралось на структуру Основного отделения, строившуюся по формальному принципу, считая что и структура специальных факультетов должна строиться на этом же принципе.

Дискуссии о структуре ВХУТЕМАСа продолжались практически все три года ректорства В. Фаворского. Основное отделение в принципе удалось отстоять, и оно все эти три года было важным стабилизирующим фактором.

А вот со структурой специальных факультетов так и не удавалось до конца разобраться.

Осенью 1925 года А. Луначарский, стремясь примирить различные точки зрения, предложил компромиссный вариант структуры, согласно которому четыре факультета оставались самостоятельными, а производственные превращались в мастерские при этих факультетах: Графический факультет, Скульптурный (с Керамической мастерской при нем), Архитектурный (с Металлообрабатывающей и Деревообделочной мастерскими), Живописный (с Текстильной мастерской).

На бумаге такая структура ВХУТЕМАСа действительно существовала некоторое время, но на деле все факультеты продолжали оставаться автономными.

Но и в этом компромиссном варианте были учтены пожелания Фаворского об отделении Графического факультета от производственных и нашла отражение его концепция о построении структуры ВХУТЕМАСа по формальному признаку.

Во все годы ректорства Фаворский продолжал настаивать на таком решении задачи превращения ВХУТЕМАСа в художественно-техническое учебное заведение, при котором не отдавалось бы предпочтение в развитии производственным факультетам, и они как бы растворялись в остальных факультетах, придавая им некую производственную окраску. Такая позиция Фаворского, хотя и получила поддержку многих профессоров, но все же, наталкиваясь на противодействие сторонников производственного искусства, была вынуждена эволюционировать. Сам Фаворский, настаивая на построении структуры ВХУТЕМАСа по формальному, а не по производственному признаку, считал, что перенесение на специальные факультеты структуры Основного отделения подчеркнет отношение к производственным факультетам, как к художественным.

Однако эта концепция Фаворского так и не была реализована на практике. Учитывая специфику ВХУТЕМАСа, как художественно-технического учебного заведения, его структуру все же предпочитали формировать по производственному признаку. Соглашаясь с Фаворским, что необходимо усиливать на производственных факультетах художественную подготовку, подчеркивали и задачу выхода всех факультетов на реальные запросы жизни.

В 1925--1926 учебном году была принята «Общая резолюция о состоянии ВХУТЕМАСа, основах академической политики Правления и структуры ВХУТЕМАСа», в которой говорилось:

«Правление считает необходимым изъять нездоровое и неправильное подразделение ВХУТЕМАСа на факультеты чисто художественные и чисто производственные. Такое подразделение искажает задачи и природу ВХУТЕМАСа. Возникнув из соединения художественно-промышленного Строгановского Училища и Училища живописи, ваяния и зодчества, ВХУТЕМАС должен был органически синтезировать элементы одного и другого и развиваться в новый тип художественно-технического вуза... Тем не менее практика и структура ВХУТЕМАСа до сих пор основываются на неправильном принципиальном различии художественных и производственных факультетов и задач...»

ВХУТЕМАС не является ни чисто художественным, ни чисто техническим вузом, но является вузом художественно-техническим... Все факультеты ВХУТЕМАСа являются одинаково производственными и одинаково художественными...

... Критерием для структурного деления ВХУТЕМАСа не может быть принцип формально-эстетический. Таковым может быть только принцип производственный»¹.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 174, л. 7--9.



Михаил Семенович Родионов
(1885-1956)

Живописец, график. Учился в МУЖВЗ (1908-1909 гг.). Преподавал рисунок на Основном отделении, на Текстильном и Скульптурном факультетах ВХУТЕМАСа (1925-1930 гг.). Член

объединений «Маковец», ОМХ и АХРР.



Это было фактически поражением В. Фаворского в борьбе за создание единой структуры ВХУТЕМАСа, за проработку формально-эстетической структуры Основного отделения в специальные факультеты.

Но как же развивалось при Фаворском Основное отделение, что в его содержательной структуре он собирался взять за образец для всего ВХУТЕМАСа?

Изменения в общехудожественной пропедевтике

При Фаворском Основное отделение заняло в структуре ВХУТЕМАСа важное положение. Два года все студенты обучались общехудожественным дисциплинам, что, разумеется, способствовало цементированию этого комплексного учебного заведения.

Но в самом содержании преподавания общехудожественных дисциплин за годы ректорства Фаворского произошли существенные изменения.

Обычно, когда оценивают место и роль пропедевтических курсов Баухауза и ВХУТЕМАСа, совершенно справедливо отмечают, что выход на отвлеченные упражнения помогает развить фантазию начинающего ученика, предотвращает возможность раннего появления профессиональных штампов при создании композиции и художественного образа. Все это справедливо в целом. Однако первый этап формирования пропедевтических дисциплин ВХУТЕМАСа, как уже отмечалось выше, имел не только учебно-методическое, но и концептуально-формообразующее значение.

Представители «молодой» профессуры пришли во ВХУТЕМАС не просто внедрять некий сугубо учебный «объективный метод» преподавания, ориентируясь на начинающих студентов, не имеющих никакого представления о художественном творчестве, но и несли в художественную школу идеи крайне левых течений искусства, рассчитывая на понимание со стороны молодежи. И действительно на первых порах левые художники внедряли отвлеченные задания, имея дело в большинстве с уже художественно подготовленной молодежью. Их ученики воспринимали отвлеченные задания не просто как первоначальную простейшую азбуку формально-композиционной грамоты, но и как новую стилистику. Студенты не могли и не пытались отделить формальные упражнения от личностной творческой концепции преподавателей первых пропедевтических дисциплин. Формальной азбуке студентов учили такие мастера как Н. Ладовский, А. Родченко, Л. Попова, А. Веснин, А. Лавинский, в произведениях которых то, что преподносилось ими студентам, как некий начальный этап усвоения самых первых приемов формообразования, было основой построения художественной композиции. Получалось так, что под видом пропедевтики представители «молодой» профессуры внедряли на факультетах ВХУТЕМАСа средства и приемы художественной выразительности левых течений живописи, скульптуры и архитектуры, и не только внедряли, но и разрабатывали их в процессе выполнения студентами пропедевтических заданий.

Таким образом, первый этап становления пропедевтических дисциплин во ВХУТЕМАСе в начале 20-х годов правильно рассматривать расширительно. Это был одновременно и решительный прорыв сторонников крайне левых течений искусства в художественную школу, их в высшей степени продуктивный творческий контакт с молодежью, прекрасно понимавшей, с кем она имеет дело.

Значит первый этап формирования пропедевтических дисциплин во ВХУТЕМАСе был не просто частью реформы художественного образования, но и важной частью общего стилиобразующего процесса в советском искусстве 20-х годов (такой же процесс шел тогда в Витебской художественной школе, где

преподавали К. Малевич и Л. Лисицкий).

Этот «побочный» результат внедрения во ВХУТЕМАСе «объективного метода» прекрасно осознавали представители старой профессуры, чем и были вызваны протесты с их стороны против преподавания пропедевтических дисциплин.

Но даже, если отвлечься от формообразующей и стилиобразующей роли созданных «молодой» профессурой дисциплин, а рассматривать их как чистую пропедевтику, то и тогда в них можно увидеть много принципиально нового. В них были заложены основы действительно универсальной пропедевтики, ориентированной на художественно-композиционные проблемы, как бы вынесенные за скобки отдельных сфер пространственных искусств.

В традиционной художественной школе общехудожественными дисциплинами были рисунок, живопись и скульптура. В процессе прохождения этих дисциплин оттачивалось художественное мастерство, накапливались профессионально-ремесленные навыки. Но какие-то очень важные элементы художественного таланта оказывались незатронутыми этими общехудожественными дисциплинами.

Левые течения искусства в ходе аналитического очищения художественного образа от фигуративных и декоративных элементов добрались до формально-эстетических первоэлементов. Здесь, на этом первичном уровне формообразования были обнаружены действительно универсальные приемы и средства художественной выразительности, которые в той или иной степени входят в профессиональную палитру всех пространственных искусств.

Представители «молодой» профессуры на собственном творческом опыте прочувствовали фундаментальное значение этих универсальных первоэлементов. Поэтому они не умозрительно, не только исходя из логики, а как люди, проэкспериментировавшие все это на себе, разрабатывали пропедевтические дисциплины.

В этих первых пропедевтических дисциплинах («Цвет», «Пространство», «Объем», «Графика») еще не было четкой упорядоченности. Преподаватели на каждой новой группе студентов проверяли уточненный вариант системы заданий. Не во всем можно обнаружить в этих заданиях четкую последовательность и взаимоувязанность. Но в этих первых пропедевтических курсах был творческий нерв, ощущалась связь процесса их становления с творческой концепцией конкретного преподавателя.

Процесс становления первого варианта пропедевтических дисциплин шел по восходящей линии до 1922--1923 учебного года. Затем создатели трех дисциплин («Цвет», «Объем», «Графика») покинули Основное отделение и преподавание этих дисциплин существенно изменилось. Нельзя сказать, что к преподаванию этих дисциплин после 1923 года пришли неталантливые люди. Это были прекрасные живописцы, графики и скульпторы. Но изменилась сама направленность преподавания. Вместо построения оригинальных композиций на базе отвлеченных первоэлементов, казалось бы все те же простейшие фигуры и объемы стали лишь неким вводным курсом к собственно общехудожественным дисциплинам, где главное место (уже и на Основном отделении) занимали рисунок, живопись и скульптура. Бывшая пропедевтическая дисциплина «Графика» стремительно превращалась в годы ректорства Фаворского в обычную общехудожественную дисциплину «Рисунок», где много внимания уделяли рисованию обнаженной натуры. Сам Фаворский вел общий предмет «Теория композиции» и рисунок на ряде факультетов, а на Основном отделении вел предмет «Отвлеченные графические дисциплины» с ориентацией на графическое оформление книги, текстиля, керамики. Это было обучение студентов основным приемам и правилам построения плоскостной композиции с использованием таких графических элементов, как линия, точка, пятно. Студентов обучали четким и ясным правилам и законам построения графической композиции, кото-



Александр Михайлович Родченко (1891-1956)

Живописец, график, художник-конструктор, фотограф. Учился в Казанской художественной школе (1910-1913 гг.) и в СХПУ (1914 г.). Преподавал дисциплину «Графика» на Основном отделении

(1920-1923 гг.) и Конструирование на Металлообрабатывающем факультете ВХУТЕМАСа (1922-1930 гг.). Член Живскульптарха, ИНХУКа, ЛЕФа.

рые самому преподавателю были абсолютно ясны.

Пропедевтическая дисциплина «Цвет» в годы ректорства Фаворского как бы распалась на два предмета: живопись и учение о цвете, как оптическом явлении. Сначала обе части этой дисциплины проходились по единой программе, где сочетались задания по изучению цвета как живописного и оптического явления. Затем постепенно они разделились на собственно живопись и научный курс по цвету с лабораторными упражнениями. Это позволило сохранить универсальность лабораторной части дисциплины, но собственно художественно-композиционная проблематика оказалась выхолащенной из упражнений по «цвету», они все больше превращались в почти технические раскраски.

Пропедевтическая дисциплина «Объем» в большей степени и дольше сохраняла преемственность с первоначальными разработками. Однако и здесь постепенно отвлеченные задания занимали все меньшее место, превратившись, наконец, в некие самые начальные упражнения перед переходом к рельефу и круглой фигуративной скульптуре.

В целом, схематизируя и огрубляя сложный процесс эволюции пропедевтических дисциплин, зародившихся в начале 20-х годов на Живописном и Скульптурном факультетах, можно сказать, что собственно пропедевтические дисциплины «Цвет», «Объем» и «Графика» в середине 20-х годов стали частью традиционных общехудожественных дисциплин -- живописи, скульптуры и рисунка. В своей собственно универсальной части (отвлеченные задания), рассчитанной на любого специалиста, готовившегося во ВХУТЕМАСе, они сами имели тенденцию к превращению в некую краткую пропедевтику этих общехудожественных дисциплин. Особенно наглядно это проявлялось в дисциплине «Объем».

Разумеется, речь идет лишь о тенденции, так как и в программах и в заданиях продолжала провозглашаться задача создания универсальной пропедевтики, рассчитанной на все факультеты. Но тенденция эта стала набирать силу при Фаворском, когда в полной мере были восстановлены как общехудожественные дисциплины «Живопись», «Скульптура» и «Рисунок», отодвинувшие на второй план, а то и превратившие в свою часть универсальные пропедевтические дисциплины «Цвет», «Объем» и «Графика».

Сложнее обстояло дело с дисциплиной «Пространство», которая единственная в годы ректорства Фаворского продолжала успешно развиваться и совершенствоваться, превращаясь в методический стержень Основного отделения и сохраняя при этом все лучшие черты первых пропедевтических дисциплин, включая активную формообразующую и стилиобразующую роль. Чем же объясняется такая устойчивость именно этой пропедевтической дисциплины?

Во-первых, в старой художественной школе среди общехудожественных дисциплин не было предмета, заимствованного из архитектуры. Живописцам, скульпторам, театральным декораторам и другим специалистам преподавали историю и композицию архитектуры, но именно как архитектуру. Им было необходимо знать архитектуру как смежное искусство. Рисунок, живопись и скульптура преподавались в художественной школе и как общехудожественные дисциплины, а не только как смежные искусства. Архитектор рисовал обнаженную натуру, чтобы повысить свое общехудожественное мастерство.

Сторонники архитектурного авангарда на рубеже 1910-х -- 1920-х годов, предлагая новые концепции формообразования, естественно вышли на методику первоначального обучения студентов, рассматривая ее как внутриархитектурную пропедевтику. Во ВХУТЕМАСе боролись две такие формообразующие концепции -- психоаналитический метод Ладовского, внедрявший-

ся в Обмасы, и теория построения архитектурных организмов И. Голосова, внедрявшаяся в мастерской, руководимой И. Голосовым и К. Мельниковым. Методика Ладовского оказалась более четко проработанной и содержала такой формообразующий потенциал, что привлекла внимание других факультетов.

Впервые из недр архитектуры рождалась общехудожественная дисциплина. Она несла в себе все черты подлинно универсальной пропедевтики и занимала в общехудожественной подготовке студентов принципиально новое место, ранее никем не занятое.

Пропедевтические дисциплины «Цвет», «Объем» и «Графика» рождались не только опираясь на формообразующие потенциалы левого искусства, но и противопоставляя себя общехудожественным предметам -- живописи, скульптуре и рисунку, занимая их место. В годы ректорства Фаворского эти общехудожественные предметы взяли реванш. И хотя Фаворский стремился примирить общехудожественные и пропедевтические предметы, это оказалось сделать трудно.

Во-вторых, дисциплина «Пространство» не только не вступала в конфликт ни с какой традиционной общехудожественной дисциплиной, но и появилась в момент, когда в искусстве в целом и у представителей различных сфер художественного творчества обострилось внимание к роли пространства в композиционных и образных построениях. Проблема пространства интересовала тогда всех, поэтому психоаналитический метод Ладовского легко вышел за пределы узкоархитектурной пропедевтики и был воспринят представителями других видов художественного творчества как важное и нужное новшество. Средства и приемы, отработанные Ладовским в Обмасы на отвлеченных заданиях студентам, дополненные затем его учениками уже после 1923 года, охотно и с большим интересом осваивались студентами Основного отделения всех специальностей. В них видели расширение общехудожественной палитры пространственного искусства в целом.

В-третьих, Ладовский, его коллеги и ученики по Обмасы в рамках архитектуры полемизировали с конструктивистами, а в проблемах формообразования много внимания уделяли художественным аспектам. Это отделяло их от конструктивистов -- создателей других пропедевтических дисциплин и сближало с Фаворским, у которого с конструктивистами были сложные отношения. Не случайно проректором по учебной части при В. Фаворском был Н. Докучаев -- соратник Н. Ладовского.

Все это позволило дисциплине «Пространство» не только сохранить все созданное в Обмасы, но и развить те элементы, которые были необходимы для придания ей большей универсальности. Например, появились задания на плоскость, фронтальную композицию и другие.

В целом же в 1923--1926 годах Основное отделение, включая общеобразовательные, общехудожественные и пропедевтические предметы и дисциплины, переживало расцвет и превращалось в важнейший структурный элемент, цементирующий ВХУТЕМАС.

Была отработана четкая структура занятий на Основном отделении. Все предметы и дисциплины имели программу-минимум, обязательную для всех студентов (как правило, она проходила на первом курсе) и программу-максимум, обязательную для студентов конкретной специальности (второй курс).

Наиболее четко это деление на программу-минимум и программу-максимум проводилось в общехудожественных предметах и пропедевтических дисциплинах.



Варвара Федоровна Степанова (1894-1958)

Живописец, график. Училась в Казанской художественной школе (1910-1912 гг.) в студии К. Юона в Москве. Преподавала художественную композицию на Текстильном факультете ВХУТЕМАСа (1924-1925 гг.). Член ИХУКА.

Положение производственных факультетов

При ректорстве В. Фаворского было сделано все возможное, чтобы вывести Графический (Полиграфический) факультет из группы производственных факультетов. И действительно, Графический факультет по специфике работы под влиянием Фаворского все больше превращался в факультет, где готовили не столько полиграфистов, мастеров книгопечатного дела, сколько художников-графиков. Фаворский не только всячески препятствовал проникновению на факультет идей производственного искусства и конструктивизма, но и не форсировал внедрение в методы обучения новых технических средств и приемов создания полиграфической продукции.

Главное внимание уделялось таким ручным методам как гравюра (на дереве, на линолиуме), офорт и литография, причем некоторые из них практически возрождались в 20-е годы как вид графического искусства, и ВХУТЕМАС стал важным центром развития ксилографии, литографии, офорта.

Возрождение гравюры в полиграфии в первые годы Советской власти было во многом вынужденным из-за больших сложностей с техническим обеспечением изданий. Сложности эти оказались не только негативным фактором, но и способствовали расширению амплитуды формально-эстетических поисков. Например, в области плаката это привело к использованию трафарета, повлиявшего на стилистику изобразительной стороны этого вида агитационного искусства («Окна РОСТА» В. Маяковского). Трафареты для плакатов с увлечением делали и студенты ГСХМ (в частности, члены Обмуху). В книжной же иллюстрации, где в первые годы был «цинковый голод», вынужденно обратились к такой уже полузабытой к тому времени технике как гравюра и литография. Чтобы поместить лишнюю иллюстрацию в журнале, приходилось даже фотографии переводить в гравюру на дереве.

Однако сам по себе «цинковый голод» не оставил бы заметного художественного следа в искусстве книги, если бы через технику гравюры не прошли тогда те художники, которые во многом определили в 20-е годы развитие советской книги -- В. Фаворский, Л. Лисицкий, А. Родченко, В. Степанова, Н. Куприянов и некоторые другие.

Но если для тех художников, которые затем стали создателями конструктивистской книги, работа в технике гравюры была все же эпизодом (хотя и важным), то для Фаворского гравюра на дереве во многом определила его лицо как книжного графика.

В творчестве Фаворского в традиционной технике гравюры на дереве своеобразно проявились искания нового искусства. «Сезаном современной гравюры» назвал его в 1923 году А. Эфрос¹.

В первую половину 20-х годов гравюра сыграла значительную роль в московской книге. Работы В. Фаворского, Н. Куприянова, А. Кравченко и других внесли в книжную иллюстрацию новую струю. Заговорили даже о том, что именно гравюра отражает новый этап в развитии искусства книги. В гравюре видели более тесную связь художника с производственным процессом, отражение эстетических требований революционной эпохи (суровая простота), большую демократичность и т.д.

Крупнейший специалист в области книжной графики А. Сидоров писал в 1926 году, что расцвет гравюры на дереве «падает на 1920--1924 годы. Высшей точкой и очень производственно показательным моментом были бы примеры обложек лучших русских гравюров на дереве Фаворского и Кравченко... У Фаворского -- изумительная логика мастерства, игра черных и сходящих на-нет все более тонких штрихов, остроумие, с которыми использованы цифры...»².

¹А. Эфрос. Фаворский и современная ксилография. Журнал «Русское искусство», 1923, N 1, с. 49.

²А.А. Сидоров. Современная советская обложка. Журнал «Красная нива», 1926, N 29, с. 10.



Владимир Евграфович Татлин (1885-1953)

Живописец, график, театральный художник, художник-конструктор. Учился в МУЖВЗ (1902-1903 и 1909-1910 гг.) и в Пензенском художественном училище (1904-1909 гг.). Преподавал в Первых и Вторых ГСХМ (1918-1919 гг.). Преподавал культуру материала

Показательно, что специально посвященный проблемам печати толстый журнал «Печать и революция» был оформлен гравюрами на дереве Фаворского (обложка, заставки, марка и т.д. -- 1921 г.).

Фаворский вошел в историю полиграфического искусства не только как блестящий график (мастер гравюры), но и как глубокий теоретик, создатель учения о художественном построении книги, как глава школы книжных графиков.

И хотя Фаворский сам бесспорно работал в такой казалось бы производственной области художественного творчества как полиграфическое искусство, он все же не хотел готовить просто мастеров-полиграфистов, а готовил художников-графиков, причем на Графическом факультете чем дальше, тем больше проявлялись тенденции станковизма (например, в офорте они преобладали). Это и обострило отношения Фаворского со сторонниками производственного искусства. Конструктивистов очень многое не устраивало в концепции и творчестве Фаворского: и кустарность ручной техники ксилографии, и подчеркнутая изобразительность элементов оформления книги, и художественная стилистика творческой манеры мастерства, и т.д.

Короче говоря в годы ректорства Фаворского Графический (Полиграфический) факультет вышел из группы производственных факультетов. Он процветал, приблизившись по численности студентов к самым многочисленным факультетам. Здесь сложилась наиболее сильная группа преподавателей-графиков, которая фактически контролировала и общехудожественные графические дисциплины (рисунок) на Основном отделении, и на ряде специальных факультетов (В. Фаворский, П. Павлинов, П. Митурич).

Положение же собственно производственных факультетов (Металлообрабатывающего, Деревообделочного, Керамического и Текстильного) в годы ректорства Фаворского явно ухудшилось. Причем, что особенно характерно, изменилась роль Основного отделения в формировании кадров студентов для производственных факультетов.

В первые годы (1920--1923 гг.) пропедевтические дисциплины и еще только формировавшееся Основное отделение были не только союзником производственных факультетов, но и каналом снабжения их дополнительным контингентом студентов. Многие студенты после окончания Основного отделения под влиянием своих преподавателей-конструктивистов уходили с Живописного и Скульптурного факультетов на производственные. Особенно это было характерно для 1922--1923 годов. Первый ректор ВХУТЕМАСа Е. Равдель приветствовал такой ход событий и делал все, чтобы увеличить численность студентов на производственных факультетах.

Сторонникам производственного искусства, создателям Основного отделения казалось, что пропедевтические дисциплины сами по себе ориентируют студентов на производственные факультеты. Предполагалось, что выделение Основного отделения в самостоятельное подразделение и установление двухгодичного срока обучения на нем с одновременным укреплением производственных факультетов кадрами преподавателей -- сторонников производственного искусства создаст механизм непрерывного пополнения и быстрого роста этих факультетов.

Однако на деле все оказалось наоборот. Поток перераспределения студентов по факультетам резко изменил свое направление на обратное. Студенты, поступающие во ВХУТЕМАС с ориентацией на производственные факультеты, в процессе двухгодичной учебы на Основном отделении меняли свое решение и шли на третий курс на Живописный, Архитектурный, Скульптурный и Графический факультеты.

«Темедков» становилось все меньше в общем составе студентов ВХУТЕМАСа. В конце 1925 года они составляли лишь

на объединенном факультете по обработке дерева и металла и на Керамическом факультете ВХУТЕИНа (1927-1930 гг.), а затем (1930-1931 гг.) и на факультете художественной керамики Института силикатов и стройматериалов, где заканчивали обучение студенты старших курсов Керамического факультета ВХУТЕИНа (после его расфор-

мирования в 1930 году). Член объединений «Мир искусства», «Бубновый валет», «Союз молодежи», ИНХУКа, ЛЕФа.

22% общего состава студентов специальных факультетов, в том числе Дерфак и Метфак вместе составили менее 4%. На этих двух основных индустриальных факультетах, на которые особые надежды возлагали сторонники производственного искусства, сложилось тревожное положение.

Так, весной 1925 года при подведении итогов за ряд лет на Дерфаке обнаружили, что второй курс Основного отделения в группе, ориентированной на Дерфак, имеет 30 вакантных мест, а на третьем курсе (первый год на самом Дерфаке) -- 25 вакантных мест¹. Это значило, что в 1925--1926 учебном году третий и четвертый курсы Дерфака будут полупустыми. А если учесть, что всего на Дерфаке было тогда 16 студентов, а весной 1926 года планировалось выпустить 14 человек (весь костяк Дерфака), то можно понять, какое беспокойство вызвало это у руководства Дерфака. Ведь этот первый выпуск специалистов нового типа мог оказаться и концом Дерфака.

Как же реагировало на эту ситуацию руководство ВХУТЕМАСа?

При Е. Равделе руководство ВХУТЕМАСа, чтобы укрепить производственные факультеты, препятствовало переходу их студентов на другие факультеты и в то же время всячески поощряло обратный переход (переход на производственные факультеты). Руководимое же В. Фаворским Правление ВХУТЕМАСа не препятствовало переходу студентов с производственных факультетов.

Весной 1925 года на Основном отделении вновь возникла проблема переспециализации студентов при переходе с первого на второй курс и при переходе на третьи курсы специальных факультетов. Оказалось, что многие студенты не хотят продолжать учебу на производственных факультетах, на которые они подавали заявления при поступлении во ВХУТЕМАС. Это противоречило интересам производственных факультетов и лишило их необходимого пополнения. Этот вопрос специально рассматривался на заседании Правления ВХУТЕМАСа (председательствовал В. Фаворский), на котором было принято решение:

«Переход студентов с одного факультета на другой, как на производственные, так и не производственные, разрешить и препятствий не чинить в виду слабой организации некоторых факультетов... Предложить факультетам: металлообрабатывающему, деревообделочному, текстильному и керамическому обратить самое серьезное внимание на программы художественных дисциплин и уточнить подготовку студентов в разрезе художника по специальностям. Уточнение такое необходимо по причинам бегства студентов с означенных факультетов, что может повлечь за собой закрытие факультетов из-за отсутствия студентов»¹.

Действительно проблема соотношения художественных и технических дисциплин остро стояла тогда на производственных факультетах (особенно на Дерфаке и Метфаке). Она была связана с рядом обстоятельств и прежде всего с проблемой будущей профессии студентов этих факультетов. А именно в этом вопросе и не было полной ясности. Например, студентам Дерфака и Метфака было ясно, только то, что их не собираются выпускать художниками-мастерами, как это делалось в Строгановском училище. Поэтому на факультетах постепенно сокращались те прикладные художественные предметы, которые в прошлом давали основу профессиональному мастерству выпускников Строгановки (резьба по дереву, рогу и кости, инкрустация, чеканка, гравировка, скань, эмаль). И все большее место занимали такие общехудожественные дисциплины, как живопись, рисунок и скульптура, а также пропедевтические -- «Пространство» и «Цвет». Студенты Метфака и Дерфака не усматривали прямой связи этих общехудожественных дисциплин с их основной профессиональной подготовкой, новые же специальные художественные дисциплины еще только формировались.

Запаздывание в разработке специальных художественных дисциплин наряду с условием технических дисциплин создало, например, на Дерфаке такое положение, когда специализация студентов стала приобретать инженерно-техническое направление. Причем самих студентов устраивала такая перспектива -- профессия инженера была тогда очень престижной, а профиль нового специалиста (художника-конструктора, дизайнера) еще был не ясен не только студентам, но и руководству ВХУТЕМАСа. Подобные тенденции проявлялись и на других производственных факультетах -- например, на ткацком отделении Текстильного факультета также усилился технологический уклон.

Такая ситуация беспокоила руководство ВХУТЕМАСа, которое стремилось не допустить сползания производственных факультетов на сугубо инженерно-технологические позиции.

Но, не поддерживая концепции производственного искусства, руководство ВХУТЕМАСа во главе с В. Фаворским не могло предложить производственным факультетам полноценной альтернативы. Решение проблемы видели лишь в увеличении доли общехудожественных дисциплин в общей структуре программы преподавания на этих факультетах.

А между тем, при всех организационных сложностях и противодействии со стороны руководства ВХУТЕМАСа расширению влияния идей производственного искусства, на производственных факультетах ВХУТЕМАСа в середине 20-х годов шел очень важный процесс формирования школы по подготовке новой профессии -- дизайнера. Процесс этот протекал сложно, но решающим было то, что руководили им те, кого мы называем сейчас пионерами советского дизайна, кто сам в своем личном творчестве вышел на эту новую сферу творчества.

Особенно успешно в эти годы процесс формирования дизайнерской школы протекал на самом малочисленном факультете ВХУТЕМАСа -- Метфаке, где основную художественную профилирующую дисциплину возглавил А. Родченко.

Родченко перешел с Живописного факультета на Метфак в начале 1922 года и застал там малоутешительную ситуацию. Факультет был все еще в процессе формирования, большой тяги на Метфак среди студентов ВХУТЕМАСа не замечалось, профиль готовящихся специалистов был не совсем ясен. Практически все приходилось начинать сначала. Старая методика, восходящая к ювелирной и чеканной мастерским Строгановского училища, была отвергнута, а новой еще не было.

Придя на Метфак, А. Родченко целенаправленно разрабатывал и внедрял свою методику подготовки новых специалистов. Не всем нравилась новая направленность преподавания, не всех прельщала перспектива работать после окончания художественного вуза в промышленности. Многие перешли с Метфака на другие факультеты. Остались лишь убежденные в том пути, который предложил А. Родченко. Постепенно сформировалась группа учеников А. Родченко, которых он через семь лет (в 1929 году) подвел к первому выпуску дипломированных дизайнеров своей школы.

В датированной 3 февраля 1923 года докладной записке продекан Метфака А. Родченко писал: «Цель факультета дать государству кадры художников-конструкторов». Студенты, «делая проекты утилитарных вещей, и выполняя их практически (модели), по окончании факультета, получив звание инженера-художника должны будут пойти на фабрики и заводы металлообрабатывающей промышленности, вооруженные творческими знаниями и знакомые практически с последним словом техники»¹.

¹Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). М., 1965, с. 49.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 152, л. 52.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 153, л. 35.



Надежда Андреевна Удальцова (1886-1961)

Живописец. Училась в студии К. Юона (1906-1907 гг.) и работала в ряде других студий в Москве. Училась у Ле Фоконье, Метценже и Д. де Сегонзака в Париже (1912-1913 гг.). Преподавала в Первых

и Вторых ГСХМ, на Основном отделении, Живописном и Текстильном факультетах ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.). Член ИНХУКа, ОМХ.



На дизайнерских разработках самого А. Родченко и его учеников по Метфаку видно как постепенно, в процессе освоения конструктивных и типологических требований, выявления особенностей материала и т.д. все больше внимания уделялось художественным вопросам формообразования, которые рассматривались в тесной связи с социально-этической ролью вещи в новом обществе.

Важно отметить, что А. Родченко рассматривал задачи дизайна (производственного искусства) всеобъемлюще -- как проектирование всей окружающей человека предметной среды. Отсюда такая широта диапазона тем и заданий Метфака: оборудование для быта, для культурно-просветительных учреждений, для улицы, для выставок, для различных видов транспорта и т.д.

Уже первая отчетная выставка студентов Метфака, состоявшаяся в 1923 году, показала общее направление поисков А. Родченко и его учеников в области разработки нового рационального оборудования. Основное внимание уделялось приданию окружающей человека предметной среде новых качеств. Элементы оборудования проектировались многофункциональными, складными, передвижными и т.д.

Работы Метфака привлекали пристальное внимание теоретиков производственного искусства и архитекторов-конструктивистов. Материалы первой отчетной выставки были сразу же опубликованы в журнале «Леф» (№ 3, 1923 г.). Курсовые проекты студентов Метфака были опубликованы уже в первых номерах журнала архитекторов-конструктивистов «Современная архитектура» в 1926 году. В том же 1926 году О. Брик в статье с многозначительным названием «Школа конструктивизма» высоко оценил роль Метфака в формировании и распределении конструктивизма.

«Под конструктивизмом, -- писал О. Брик, -- следует понимать течение, которое считает задачей искусства... приложение всего накопленного художественного мастерства к изготовлению нужных в быту утилитарных вещей... Конструктивизм нельзя смешивать с «прикладничеством», разница громадная. Прикладники украшают уже готовую, сделанную вещь. Конструктивисты делают эту вещь, совершенно отрицая всякое украшательство. Конструктивисты полагают, что ценна вещь не украшенная, а хорошо сделанная... Это вещь наиболее полно отвечающая своему назначению... Металлический факультет ВХУТЕМАСа, во главе которого стал Родченко, крупнейший художник-конструктивист, уже приступил к претворению идеологических слов в практику... художество вышло из узких рамок станковых заданий и медленно, но упорно прокладывает себе путь в производство, туда, где будет создаваться грядущая материальная культура».

Иная ситуация сложилась на Дерфаке, где, во-первых, за короткий срок сменилось три преподавателя основной профилирующей дисциплины (В. Киселев, А. Лавинский и Л. Лисицкий), а, во-вторых, здесь была очень сильна инженерная группа преподавателей.

И во время Первых ГСХМ и в первые два года существования ВХУТЕМАСа учебные программы Дерфака еще сохраняли традиции Строгановского училища. Особенно это было заметно в преподавании художественных дисциплин -- «Композиция мебели», «Композиция деревянной архитектуры» и «Резьба». Преобладали все те же традиции ремесленного прикладничества.

Начало превращения Дерфака в дизайнерскую школу можно отнести к 1922--1923 учебному году, когда факультет возглавил В. Киселев (будучи деканом, он вел одновременно и дисциплину «Композиция мебели»). Придя на факультет он сразу же приступил к его реорганизации -- разработке общей концепции подготовки специалистов нового типа, составлению новой учебной программы, формированию преподавательского состава. На

специальном заседании во ВХУТЕМАСе 3 октября 1922 года Киселев выступил с докладом «Деревообделочный факультет в настоящем его виде и программный проект его реорганизации». Называя традиции и производственную программу Строгановского училища «художественным кустарничеством», он говорил: «правление ВХУТЕМАСа, учитывая требования времени, в основу программы факультета вводит принципы массового машинного производства и в дальнейшем ставит своей целью выпуск высококвалифицированных специалистов и организаторов вещей со званием инженера-художника»¹

Получилось так, что процесс формирования школы, призванной готовить дизайнеров для деревообделочной промышленности, совпал в нашей стране с подготовкой к переходу этой отрасли на современную индустриальную базу. В результате, к Дерфаку было привлечено внимание трестов и предприятий отрасли, которые ожидали от факультета специалистов широкого профиля и, пожалуй, прежде всего универсальных инженеров, организаторов производства. Это усложнило и без того трудную задачу подготовки специалиста нового типа -- дизайнера. В. Киселеву, сменившему его в 1923 году А. Лавинскому, а с 1925 года и Л. Лисицкому приходилось преодолевать не только рецидивы декоративистских традиций, но и инженерно-технологический уклон в подготовке студентов.

Лавинский пришел на Дерфак в то время, когда там уже была вполне отработана методика преподавания инженерно-технологических дисциплин и многие студенты ориентировались на инженерную, а не на художественно-конструкторскую деятельность. Стремление Лавинского преодолеть эту ориентацию (которая парадоксально сочеталась со стилизаторско-декоративистскими тенденциями) на первых порах вызвало к нему недоверие и серьезно осложняло его отношения и со студентами, и с преподавателями-инженерами. Несмотря на все эти трудности, Лавинскому удалось найти подход к студентам Дерфака и заложить основы их дизайнерской специализации, стержнем которой стала дисциплина «Проектирование мебели (мебелестроение)».

Своего рода итогом двухлетнего преподавания Лавинским этой дисциплины стало участие Дерфака на Международной выставке декоративного искусства и промышленности в Париже в 1925 году.

Когда в конце 1924 года потребовалось отобрать экспонаты для этой выставки, то оказалось, что именно авангардистские течения (в том числе производственное искусство, конструктивизм и рационализм) могут с наибольшим успехом представлять советскую художественную культуру, советскую художественную школу. Ряд работ, достойных выставки в Париже, был отобран из числа курсовых проектов, выполненных на архитектурном, металлообрабатывающем и других факультетах ВХУТЕМАСа. Таких работ на Дерфаке тогда еще не было, а потому в декабре 1924 года факультету было предложено в короткие сроки подготовить для Парижской выставки два специальных проекта: оборудование для рабочего клуба и оборудование избы-читальни. Проекты были выполнены при участии практически всех студентов Дерфака и демонстрировались на выставке.

Работа над проектами для Парижской выставки во многом помогла уточнить профиль специализации выпускников Дерфака. Стало ясно, что именно проектирование оборудования интерьеров -- основа профессионализации будущих дизайнеров («инженеров-художников»). Успешное выступление Дерфака на Парижской выставке было отмечено как в советской, так и в зарубежной печати.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 28, л. 20.



Владимир Андреевич Фаворский (1886-1964)

График (гравер) и живописец. Учился в студии К. Юона в Москве и в школе Ш. Холлоши в Мюнхене (1906-1907 гг.). Преподавал во Вторых ГСХМ (1919 - 1920 гг.). Преподавал во Вторых ГСХМ (1919-1920 гг.). Во ВХУТЕМАСе в

1920-1930 годах преподавал «Теорию композиции» и рисунок на Полиграфическом факультете, отвлекая графические дисциплины на Основном отделении. Ректор ВХУТЕМАСа в 1923-1926 гг. Член объединения «Четыре искусства».

Особенно важно, что в разработках Дерфака уже в середине 20-х годов появились такие образцы, которые можно было рекомендовать для использования в быту и для массового внедрения в производство. Так, например, в изданном в 1925 году альбоме «Искусство в быту» (где были собраны образцовые проекты оформления праздников и постановок, оборудования клубов и изб-читален, организации спортивных и иных мероприятий) были опубликованы проекты Лавинского и студентов Дерфака. Весной того же года трест «Мосдрев» обратился во ВХУТЕМАС с просьбой предоставить ему выполненные на Дерфаке проекты мебели для промышленного изготовления¹.

Успехи Метфака и Дерфака были связаны с приходом на эти факультеты представителей «молодой» профессуры, создателей первых пропедевтических дисциплин. На этих факультетах шел бурный процесс формирования принципиально новой по методике обучения дизайнерской школы. Здесь зримо, в многочисленных проектах студентов овеществлялись идеи производственного искусства. Несмотря на свою малочисленность и то, что в середине 20-х годов этим факультетам отводилась роль пасынков, Дерфак и Метфак стали во ВХУТЕМАСе важными центрами генерирования принципиально нового. В те годы шел процесс формирования дизайна -- новой сферы предметно-художественного творчества, поэтому именно здесь формировалась методика подготовки специалиста нового типа, здесь создавались образцы новых дизайнерских проектов и моделей.

Идеи производственного искусства (хотя и в меньшей степени) влияли и на развитие в середине 20-х годов двух других производственных факультетов -- Текстильного и Керамического.

На Текстильном факультете это сказалось прежде всего на поисках новой стилистики орнамента под влиянием работ Л. Поповой и В. Степановой.

С 1923 года текстильная промышленность, оправившись от разрухи периода гражданской войны, наращивала выпуск тканей. На призыв к художникам создать новые рисунки для тканей откликнулись левые художники. А двое из них -- Л. Попова и В. Степанова -- в стремлении претворить в жизнь идеи производственного искусства пошли работать на Первую ситценабивную фабрику в Москве, где за короткое время (Попова начала осенью 1923 года, Степанова закончила в начале 1925 года) создали большое количество рисунков для тканей, многие из которых были реализованы. Используя достижения левого изобразительного искусства (в том числе и супрематизма), они создали новое направление в орнаментации тканей, отказавшись от изобразительных рисунков и варьируя только геометрические формы. Как писала Ф. Рогинская, «рисунки конструктивистов были первой советской модой»¹. Влияние этой новой моды шло как через созданные Л. Поповой и В. Степановой ткани, так и через Текстильный факультет ВХУТЕМАСа, где Попова консультировала студентов, а Степанова преподавала в 1924--1925 годах. И хотя на Текстильном факультете ВХУТЕМАСа не было отделения по шитью одежды, а были только набивное и ткацкое отделения, идеи производственного искусства Попова и Степанова внедряли и через рисунок ткани. Они считали, что необходимо в комплексе решить проблемы взаимосвязи ткани, узора и костюма. Не только модель костюма должна быть органично увязана с типом ткани и ее рисунком, но и сам рисунок должен учитывать структуру ткани (закономерности переплетения нитей и т.д.). Этим отличался подход Степановой и Поповой к орнаментации тканей геометрическим рисунком от подхода супрематистов. Если у первых рисунки положены на структуру ткани, то у вторых, рисунок образует самостоятельную решетку на решетке ткани. При формальной близости -- это были две различные школы.

Подход Степановой и Поповой отражал идеи производственного искусства, которые они и внедряли на Текстильном факультете ВХУТЕМАСа.

На Керамическом факультете до конца 20-х годов не преподавали конструктивисты. Но здесь преподавал А. Филиппов, который в 20-е годы был признанным лидером самостоятельного направления экспериментов в области фарфора, связанного с поисками рациональной формы. Под его руководством студенты, начиная с 1923 года, искали как новые рациональные формы фарфоровой посуды, так и рационализировали форму выпускавшихся тогда изделий. Это направление в работе Керамического факультета смыкалось с идеями преподавателей конструктивистов, которые с интересом и одобрением воспринимали эксперименты Филиппова. Показателен в этом отношении такой факт -- на одном проекте студента Керамического факультета «суповая чаша рациональной формы» стоит резолюция «Утверждено. 31-III-1923» и подписи: А. Лавинский, Л. Попова, А. Веснин, А. Филиппов.

В сложных условиях середины 20-х годов, когда у руководства ВХУТЕМАСа производственные факультеты были на заднем плане, и когда ректор по меньшей мере не сочувствовал идеям производственного искусства, во ВХУТЕМАСе шел весьма результативный процесс формирования не только дизайнерской школы, но и конструктивистской модели дизайнера. Производственные факультеты ВХУТЕМАСа (и прежде всего Метфак и Дерфак) оказались очень удобным и продуктивным полигоном для отработки модели специалиста нового типа -- художника-конструктора. Здесь эта отработка происходила в полемике с кустарно-декоративистскими традициями Строгановского училища. В Строгановском училище главное внимание уделялось внешней художественной отделке изделия, образ которого создавался прежде всего за счет его лицевой обработки -- резьба, эмаль, роспись и т.д.

Конструктивисты перенесли акцент на конструирование самой формы изделия, причем форма создавалась не на основе варьирования традиционных композиций и стилизаций, а на базе выявления формообразующих потенций функционально-конструктивной структуры изделия. Акцент на конструирование и стал той спецификой, которая легла в основу формирования модели дизайнера (художника-конструктора) во ВХУТЕМАСе.

Возвращаясь к вопросу о положении производственных факультетов в период ректорства В. Фаворского, следует отметить такую особенность -- в 1923--1926 годах из всех производственных факультетов (включая и полиграфический) не было выпущено из стен ВХУТЕМАСа ни одного специалиста, в то время как по другим факультетам только в 1925 году было выпущено 122 человека (Архитектурный факультет окончили 16 человек, Живописный -- 93 человека, Скульптурный -- 13 человек). Такое положение объясняется тем, что на производственных факультетах проводилась более решительная перестройка программ и методов обучения. Это потребовало продлить учебу многих студентов, а кроме того, эти факультеты в меньшей степени, чем факультеты бывшего МУЖВЗ (Живописный, Скульптурный и Архитектурный) сохранили состав студентов, начавших учебу еще до создания ВХУТЕМАСа. При слиянии Первых и Вторых СГХМ многие студенты, ранее учившиеся в Строгановском училище, перешли на Архитектурный, Живописный и Скульптурный факультеты, а на производственные факультеты пришлось фактически набирать новых студентов.

Сыграла свою роль и малочисленность производственных факультетов. Например, руководство Дерфака и Метфака намеренно оттягивало сроки первого выпуска специалистов, чтобы не оголить полностью факультеты, ждали притока студентов на первые курсы, но приток этот (и то незначительный) появился лишь в 1926 и 1927 годах.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 1374, л. 70.

¹Ф. Рогинская. Советский текстиль. М., 1930, с. 26.



Вадим Дмитриевич Фалиев
(1879-1950)

График. В 1905 г. окончил Академию художеств в Петербурге. Преподавал в Первых СГХМ (1918-1920 гг.), на Полиграфическом факультете ВХУТЕМАСа (1920-1924 гг.). С 1925 г. жил за границей.

Архитектурный факультет выходит в лидеры

Важным отличием ВХУТЕМАСа от Баухауза было то, что в нем с самого начала был очень сильный и влиятельный Архитектурный факультет. Этот факультет, занимая как бы промежуточное положение между производственными и изобразительными факультетами, играл наряду с Основным отделением цементирующую роль в комплексной художественной школе. При этом важно еще раз отметить, что в Основном отделении наиболее разработанной была дисциплина «Пространство», зародившаяся на Архитектурном факультете и руководимая архитекторами.

В. Фаворский прекрасно понимал роль Архитектурного факультета в общей структуре ВХУТЕМАСа и роль дисциплины «Пространство» в системе общехудожественных предметов Основного отделения. Он не мыслил ВХУТЕМАС без Архитектурного факультета и активно защищал этот факультет, когда появилась опасность изъятия его из структуры ВХУТЕМАСа.

К 1924 году в Москве существовали три факультета, где готовили архитекторов (или гражданских инженеров) -- во ВХУТЕМАСе, в МИГИ (Московский Институт гражданских инженеров), в МВТУ (Московское высшее техническое училище). В первой половине 20-х годов в нашей стране шел процесс концентрации подготовки специалистов одного профиля в одном высшем учебном заведении. Так, в МИГИ были переведены архитектурные факультеты двух Практических институтов.

Весной 1924 года встал вопрос о слиянии всех инженерно-строительных факультетов в Москве и создании на их базе единого инженерно-строительного института. Речь шла о том, чтобы отделить подготовку архитекторов от подготовки других специалистов художественной сферы творчества и готовить их вместе с инженерами-строителями. В такой постановке была своя логика. С позиций производственного искусства и конструктивизма, настаивавших на функционально-конструктивной целесообразности формы, связь студентов-архитекторов со студентами инженерно-строительных факультетов была более логичной, чем со студентами Живописного или Скульптурного факультетов. Не случайно формировавшееся в середине 20-х годов творческое течение архитекторов-конструктивистов первое серьезное пополнение за счет молодежи получило из выпусков МИГИ и МВТУ, где студенты более углубленно, чем во ВХУТЕМАСе, изучали инженерно-технические дисциплины.

Но весной 1924 года на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа еще не было преподавателей-конструктивистов. Новаторские течения, полемизировавшие здесь с традиционализмом, ориентировались на художественные проблемы формообразования. Борьба, которая велась на Архитектурном факультете между левыми (Обмас и мастерская И. Голосова и К. Мельникова) и академическими мастерскими, завершилась победой новой архитектуры. Разработанный Ладовским в Обмасы психоаналитический метод преподавания лег в основу пропедевтической дисциплины «Пространство», которую вели ученики Ладовского. Через их руки в течение двух лет проходили все студенты, попадавшие затем в специальные мастерские Архитектурного факультета, основательно ориентированные на новаторские поиски в формообразовании. Под влиянием настроения студентов быстро полевели все мастерские Архитектурного факультета, включая и мастерскую А. Щусева. Шел быстрый процесс творческой консолидации Архитектурного факультета, который еще недавно раздирали казавшиеся непримиримыми противоречия между левыми и академическими мастерскими. Если в 1922 году преподаватели академических мастерских резко выступили против преподавания пропедевтики всем студентам на базе психо-

аналитического метода Ладовского, то в 1924 году практически все преподаватели факультета признали лидерство Ладовского в отстаивании позиций Архитектурного факультета во ВХУТЕМАСе.

Была создана специальная Комиссия архитектурной общественности, которая рассматривала вопрос о слиянии Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа и Архитектурного факультета МИГИ. В нее вошел Н. Ладовский. На специальном заседании Архитектурного факультета 16 апреля 1924 года он говорил: «Я верю, что ВХУТЕМАС -- это великое дело. Я разграничиваю инженера на два типа, то есть инженер-конструктор-строитель и инженер-планировщик-проектировщик, то есть архитектор. Отсюда необходимость существования двух типов школ: инженерной и художественной, и разрушать эти центры нахожу нецелесообразным и даже вредным»¹. Позицию Ладовского поддержали все преподаватели Архитектурного факультета, что отразилось и на содержании письма Луначарскому, подписанного профессорами этого факультета.

Характерна аргументация преподавателей факультета, которая использована в этом обращении к Наркому просвещения:

«Архитектура всех веков и народов слагается из момента творческого -- композиционного, и момента исполнительного -- строительного... Архитектурно-Художественная Школа -- строит свою программу на начале творческом, сочинительском, базируясь на учете психологии человека, среды, эпохи. ... Закрытие школы архитектурной -- есть отказ Государства от архитектуры как искусства... Архитектурный факультет является органической и неделимой частью ВХУТЕМАСа... Из всех изобразительных искусств -- архитектура -- наиболее социально оправдана и ликвидация ее во ВХУТЕМАСе лишит живопись, скульптуру и производственные факультеты того жизненного звена, которое их соединяет с реальной действительностью»¹.

Руководство ВХУТЕМАСа во главе с Фаворским активно поддержало преподавателей Архитектурного факультета и со своей стороны предприняло необходимые шаги. Позиция Фаворского нашла отражение в специальном документе, озаглавленном «Как строится курс обучения во ВХУТЕМАСе», в котором необходимость оставления Архитектурного факультета во ВХУТЕМАСе аргументировалась не только тем, что это помогает дать будущим архитекторам более основательную художественную подготовку, но и тем, что этот факультет необходим для ВХУТЕМАСа. «Отрыв архфака во имя весьма спорной экономии наносит удар всей системе и конструкции вуза. Высшее художественное образование будет невольно снижено на ступень ниже»².

Архитектурный факультет был сохранен во ВХУТЕМАСе, а Архитектурный факультет МИИ¹ объединен с соответствующим факультетом МВТУ, после чего в Москве осталось два центра подготовки архитекторов -- ВХУТЕМАС и МВТУ.

А. Луначарский всемерно поддерживал сам принцип подготовки художников разной специальности в едином комплексном вузе. Он был против изъятия из ВХУТЕМАСа Архитектурного факультета. 6 апреля 1925 года он говорил в одном из своих выступлений, что будет «всевожможным образом отстаивать дальнейшее существование архитектурного факультета при ВХУТЕМАСе. Я считаю, что он органически здесь необходим: я думаю, что конечные устремления живописи и скульптуры есть все-таки устремления к превращению себя в элементы архитектуры»³.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 93, л. 16.

²ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 65, л. 97.

³Там же, л. 205--206.

⁴А. Луначарский. Сочинение в 8 томах, т. 7, М., 1967, с. 455.



Алексей Васильевич Филиппов
(1882-1956)

Специалист по керамике. Окончил СХПУ (в 1904 г.) и Московский археологический институт (в 1913 г.). Преподавал на Керамическом факультете ВХУТЕМАСа (1920-1923 и 1927-1929 гг.).

Борьба за сохранение Архитектурного факультета способствовала его консолидации. Знаменательным было то, что борьба левых и академических мастерских сменилась на факультете творческим соревнованием двух наиболее авторитетных новаторских архитектурных течений -- рационализма и конструктивизма.

Пристальное внимание всего ВХУТЕМАСа было приковано к мастерским лидеров этих течений -- Н. Ладовского и А. Веснина, возглавлявших и творческие организации этих течений: АСНОВА и ОСА. В этих мастерских не только готовилось молодое поколение сторонников этих течений, но и практически формировались многие профессиональные средства и приемы новой архитектуры.

Именно в 1923--1926 годы новаторские направления советской архитектуры проходили этап своего бурного формирования, что не могло не отразиться на курсовых и дипломных работах, многие из которых далеко выходят за рамки ученических работ и прочно вошли в историю архитектуры XX века. В первую очередь это относится к проектам учеников Н. Ладовского и А. Веснина -- В. Бахину и С. Мочалову (1924 г.), А. Бурову (1925 г.), М. Синявскому, М. Барщу, М. Коржеву, И. Ламцову (1926 г.) и др.

Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа стремительно выходил на положение творческого лидера этого комплексного художественного учебного заведения. За процессами, происходившими на этом факультете, внимательно следили не только все советские архитекторы, но и широкая художественная общественность. Курсовые и дипломные проекты факультета публиковались в специальной, общехудожественной и широкой печати не только нашей страны, но и за рубежом. Многие проекты студентов с успехом демонстрировались на Парижской выставке 1925 года.

Особое внимание привлекли дипломные работы Архитектурного факультета 1926 года как по тематике проектов, так и по их архитектурному решению. Малочисленный выпуск (всего 18 человек) имел широкий резонанс в прессе. Это были проекты Дворца труда, Международного Красного стадиона, грандиозного крытого рынка в центре Москвы, планировки жилого квартала, планировки курорта на Кавказе и др.

В газете «Известия» в статье Д. Арановича «Архитектурные мечтания» так оценивались эти проекты: «Открытая на этих днях годовая отчетная выставка дипломных, контрольных и классных проектов архитектурного отделения ВХУТЕМАСа представляет огромный интерес отнюдь не только для узкого круга специалистов... данная выставка имеет большое принципиальное значение в смысле обращения общественного внимания к художественной стороне архитектуры. Осуществление колоссальной строительной программы у нас уже в какой-то мере началось и было бы

Усиление тенденций станковизма на изобразительных факультетах

Борьба в первые годы существования ВХУТЕМАСа за максимальное развитие производственных факультетов в декларациях сторонников производственного искусства выливалась в вытеснение станкового искусства из высшей художественной школы, как «ненужной» области творчества.

Нам сейчас ясно (многим это было ясно и в те годы), что одновременное развитие производственного искусства (дизайна) и станкового изобразительного искусства было не только возможным, но и необходимым. Они обслуживали разные сферы жизни, разные потребности и фактически не пересекались.



Павел Александрович Флоренский (1882-1943)

В 1904 г. окончил физико-математическое отделение Московского университета и Московскую духовную академию (в 1908 г.). Преподавал «Анализ пространства» на Монументальном отделе-

Но в реальной ситуации 20-х годов полемика была так заострена, что вопрос был поставлен категорически: «или -- или». И поставлен так он был сторонниками производственного искусства. Это вызвало ответную реакцию сторонников станкового искусства. Реакцию сначала защитную, а затем, когда в начале 30-х годов позиции производственного искусства ослабли, его противники довели до логического конца проблему «или -- или» и производственное искусство (дизайн) было устранено из сферы художественного творчества. «Выжило» в этой борьбе станковое искусство. Одна из причин гибели производственного искусства в 20-е годы безусловно заключается в том, что в полемическом задоре его сторонники (прежде всего теоретики производственного искусства) однажды неосмотрительно поставили вопрос так, что вроде бы в творчестве есть место или производственному, или станковому искусству. Это был не только полемический перефраз, но и тактический просчет теоретиков производственного искусства, который дорого обошелся затем советскому дизайну.

Но вернемся к середине 20-х годов.

Как уже отмечалось, левые художники -- создатели пропедевтических дисциплин в 1922--1923 годы ушли в производственное искусство, что совпало по времени с завершением в основном этапа экспериментов с отвлеченной формой в изобразительном искусстве нашей страны.

Вот что писал об этом этапе в развитии творческих поисков в советском изобразительном искусстве один из самых авторитетных и глубоких исследователей живописи периода авангарда В. Костин:

«Поворот в 1923 году к реализму произошел.. в творчестве всей основной массы так называемых «левых» художников того времени. Он был обусловлен многими существенными и эстетико-художественными причинами... трудно полностью обосновать и причины, и сам факт перехода многих «левых» художников от беспредметно-конструктивистских и кубистических произведений к более жизненноправдивому реалистическому искусству, который произошел именно в 1922--1924 годах. Более близкое знакомство с творческим развитием многих как широко известных мастеров, так и почти забытых сейчас художников «левого фронта» начала 20-х годов со всей очевидностью убеждает, что подавляющее их большинство, начиная с 1922 года, в течение двух лет резко повернуло свое творчество от отвлеченных исканий к реалистическому искусству... Причем переход на реалистические позиции поражает своей резкостью и бескомпромиссностью, что обычно свидетельствует о внутренней убежденности самого художника в необходимости перестройки... Именно в эти годы и возникают новые реалистические объединения и группы -- АХРР, «НОЖ», «Бытие» и затем «ОСТ», которые по существу вобрали в себя почти все молодые художественные силы»¹.

Поворот в творческих поисках в изобразительном искусстве совпал в нашей стране со столь же резким поворотом в творческих поисках в предметно-художественных видах творчества, в том числе в архитектуре и производственном искусстве.

Левые течения изобразительного искусства, много сделавшие в предшествующее десятилетие для выработки формально-эстетического задела нового стиля, как бы передавали эстафету его развития предметно-художественным видам творчества, а сами переходили от решения общестилевых проблем к своим внутрипрофессиональным делам. Архитектура же и рождавшийся тогда дизайн брали на себя все более значительную долю ответственности за развитие современного стиля и художественного авангарда в целом. В архитектуре переход массы архитекторов на позиции авангарда был столь же резким и бескомпромиссным в 1923--1925 годы, как и переход художников в 1922--1924 годы на позиции фигуративного творчества.

¹ Газета «Известия», 27 мая 1926 г. N 120(2751).

¹ В. Костин. Вступительная статья в книге «Климент Редько», М., 1974, с. 11--12.

Все это наглядно проявилось во ВХУТЕМАСе, где в короткие сроки произошла смена лидера -- вместо Живописного факультета лидером стал Архитектурный факультет, что отражало и общую творческую ситуацию в советском искусстве тех лет. И производственные факультеты (особенно Дерфак и Метфак), ориентировавшиеся до этого на Живописный и Скульптурный факультеты, откуда исходили в начале 20-х годов общестилевые творческие импульсы, переориентировались в середине 20-х годов на Архитектурный факультет, видя в нем центр стилиобразующих процессов. Возросло и формообразующее влияние пропедевтической дисциплины «Пространство», которую вели архитекторы.

Поворот в формообразующих творческих поисках совпал со сменой ректора во ВХУТЕМАСе. Практически все годы ректорства В. Фаворского на Живописном и Скульптурном факультетах шли процессы замены беспредметничества фигуративизмом, укрепления позиций реалистических течений и станковизма. Процесс этот захватил как преподавателей, так и студенческие массы.

Это отразилось, во-первых, как на составе преподавателей живописи, рисунка и скульптуры во ВХУТЕМАСе (включая и Основное отделение), так и на характере вновь образовавшихся творческих объединений и групп.

При сравнении двух официальных списков состава преподавателей ВХУТЕМАСа по состоянию на 1 июля 1921 года (когда еще продолжались эксперименты левых художников) и 1927 года видны существенные сдвиги.

Особенно заметные изменения произошли в составе преподавателей, которые вели живопись. В 1927 году по сравнению с 1921 годом среди преподавателей живописи отсутствовали: В. Баранов-Россинэ, А. Веснин, В. Кандинский, В. Киселев, И. Ключ, А. Лентулов, Н. Певзнер, Л. Попова, А. Родченко, И. Синезубов, Г. Якулов. Не все из них ушли из ВХУТЕМАСа, некоторые левые живописцы преподавали на других факультетах (А. Веснин -- на Архитектурном, А. Родченко -- на Метфаке). В соответствии с общей тенденцией развития советской живописи в середине 20-х годов на Живописном факультете и в преподавании живописи как общехудожественной дисциплины закрепились группа живописцев из «Бубнового валета» (П. Кончаловский, А. Куприн, И. Машков, А. Осмеркин, Р. Фальк), всегда критически относившихся к экспериментам левых художников с отвлеченной формой, а также левые художники, отошедшие от подобных экспериментов (А. Древин, Н. Удальцова) и ряд художников различных творческих направлений, всегда остававшихся на позициях фигуративизма и бывших сторонников станковой и монументальной живописи (Л. Бруни, К. Истомин, Д. Кардовский, Н. Кузнецов, А. Шевченко, Д. Штеренберг, Н. Чернышов и др.).

Если среди преподавателей живописи явно уменьшилась доля художников-экспериментаторов (особенно беспредметников), то среди преподавателей-архитекторов наблюдалась обратная картина. Здесь в середине 20-х годов практически завершился этап перехода всех преподавателей и студентов на позиции архитектурного авангарда. Из числа той группы преподавателей-традиционалистов, которые настороженно встретили появление на Архитектурном факультете левых архитекторов, одни ушли (И. Жолтовский, Н. Буниатов, Б. Коршунов, Э. Норверт, А. Поляков, Ф. Шехтель, А. Элкин), другие стали работать в русле общей тенденции (Л. Веснин, В. Кокорин, И. Рыльский и др.).

Левые архитекторы, мастерские которых находились в начале 20-х годов в положении осажденных крепостей, к 1926 году уже определяли общую творческую ситуацию и на факультете, и на профилирующей для студентов-архитекторов пропедевтической дисциплине «Пространство».

Преподаватели и студенты Живописного факультета в пол-

емике с экспериментами с отвлеченной формой уже в начале 20-х годов противопоставляли левой беспредметной живописи иные концепции, которые при всем различии имели общую цель -- сохранение и развитие станковой живописи.

Так, в 1921 году группы выпускников ВХУТЕМАСа (в основном учеников преподавателей -- членов «Бубнового валета») организовала общество художников «Бытие», для работ членов которого характерны живописные искания в пейзаже и натюрморте. В 1922--1929 годах общество организовало семь выставок.

Другая группа выпускников в том же 1921 году организовала Новое общество живописцев (НОЖ). Сторонники общества не принимали экспериментов левого искусства с отвлеченной формой и ориентировались на сюжетную живопись, используя традиции и приемы народного лубка, примитивизма и экспрессионизма. Организовов лишь одну выставку (1922 г.) общество распалось, причем часть членов его перешла в «Бытие».

Почти одновременно с этими обществами, созданными выпускниками ВХУТЕМАСа, возникает объединение художников «Маковец», в которое вошла группа преподавателей ВХУТЕМАСа (С. Герасимов, К. Зефирова, Е. Машкевич, М. Родионов, Н. Синезубов, Н. Чернышев, А. Шевченко), для которых были свойственны стремления к символической, драматическо-философской трактовке образов, поиски героико-монументального стиля, обращение к традициям романтизма и экспрессионизма, к русской иконописи и лубку. Объединение издавало свой журнал «Маковец» (1922 г.) и организовало в 1922--1925 годах три выставки.

Многие выпускники ВХУТЕМАСа в середине 20-х годов оказались в АХРР (Ассоциация художников революционной России -- возникла в 1922 г.) -- самом многочисленном объединении советских художников того периода. Члены АХРР активно и непримеримо выступали против левых течений живописи, опираясь на традиции русских художников-передвижников.

Но, пожалуй, наиболее характерным отражением тенденций и стремлений, преобладавших в середине 20-х годов в среде студентов и выпускников (живописцев и графиков) ВХУТЕМАСа, была программа созданного в 1925 году Общества художников-станковистов (ОСТ), которое возглавил Д. Штеренберг. Молодые художники (П. Вильямс, Б. Волков, А. Гончаров, А. Дейнека, А. Лабас, С. Лучишкин, Ю. Меркулов, Ю. Пименов и др.) в борьбе со сторонниками производственного искусства активно утверждали станковые формы искусства. Они ставили своей целью отражение в изобразительном искусстве революционных процессов в жизни страны. Их привлекали темы города и промышленных строений. В арсенале выразительных средств членов ОСТ были обостренный образ, динамика и графическая четкость композиции. Молодые художники -- члены ОСТ, выпускники Живописного и Графического факультетов ВХУТЕМАСа, внесли значительный вклад в развитие станковой живописи, монументального, полиграфического и театрально-декорационного искусства. В 1925--1928 годы ОСТ организовало 4 выставки.

Организации ОСТ предшествовал процесс размежевания среди студенческой молодежи ВХУТЕМАСа, что было связано с выбором дальнейшего пути после отказа от экспериментов с отвлеченной формой.

Поиски этих путей остро проявились на состоявшейся в Москве в 1924 году Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства, где демонстрировали свои работы и многие студенты, и выпускники ВХУТЕМАСа. Здесь столкнулись две тенденции выхода из этапа экспериментов с отвлеченной формой -- развитие производственного искусства (и конструктивизма) и развитие станкового искусства. Первая тенденция была более четко оформлена. Ее сторонники во главе с А. Ганом демонстрировали проекты и реальные вещи -- киоски,



Николай Михайлович Чернышев (1885-1973)

Живописец и график. Учился в МУЖВЗ (1901-1911 гг.) и в Академии художеств в Петербурге (1911-1915 гг.), посещал академию Жюлиана в Париже (1910 г.). Преподавал на монументаль-

ном отделении Живописного факультета ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.). Член объединений «Мир искусства», ОМХ, «Маковец».



мебель, книги, плакаты, одежду.

Вторая тенденция имела еще очень широкий спектр поисков и зримые «пятна» экспериментального этапа. Здесь была и группа «Объединение трех» (А. Гончаров, А. Дейнека, Ю. Пименов), и «конкретивисты» (П. Вильямс, Б. Волков, К. Вялов, В. Люшин, Ю. Меркулов), и «проекционисты» (С. Лучишкин, С. Никритин, М. Пласин, К. Редько, А. Тышлер, Н. Трякин) и др.

Активные члены этих групп вошли затем в ОСТ.

Сходная ситуация, хотя и менее ярко выраженная, складывалась в середине 20-х годов на Скульптурном факультете ВХУТЕМАСа. Кубистические и экспрессионистские приемы в преподавании скульптуры быстро сменились последовательно реалистическими. Ряд педагогов ушли с факультета (А. Лавинский, А. Голубкина, С. Коненков), в творчестве и в методике преподавания тех, кто остался, произошли существенные изменения — элементы кубизма практически исчезли, появились новые преподаватели реалистической ориентации.



Сергей Егорович Чернышев
(1881-1963)

Архитектор. Окончил МУЖВЗ (в 1901 г.) и Академию художеств в Петербурге (в 1907 г.). Преподавал в Первых СГХМ (1918-1920 гг.), на Деревообделочном факультете (легкая деревянная

архитектура) и на Архитектурном факультете (архитектурное проектирование) ВХУТЕМАСа в 1920-1930 гг.

6. В ПОИСКАХ ОТВЕТА НА ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ

В. Фаворский и П. Новицкий

В начале мая 1926 года во ВХУТЕМАСе появился новый ректор -- Павел Иванович Новицкий. Это был энергичный человек, критик и социолог. В отличие от В. Фаворского он был свободен от узкоцеховых симпатий, не имел четко выраженных художественных концепций формообразования. Не было у него и каких-либо групповых интересов в среде московской художественной интеллигенции, так как он появился в Москве незадолго до назначения ректором ВХУТЕМАСа.

Таким образом, новый ректор никак не был связан с историей формирования ВХУТЕМАСа.

Все это определило и характер поведения нового ректора, и выбор им основных проблем, целей и задач. Новицкий с удивлением обнаружил, что ВХУТЕМАС, созданный согласно декрету как «Специальное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности» за шесть лет существования поставленные задачи не реализовал.

Соотношение между производственными и непроизводственными дисциплинами создавало угрозу самоликвидации ряда производственных факультетов и в первую очередь основных индустриальных факультетов -- Метфака и Дерфака.

Основное отделение все больше превращалось по своей программе (за исключением дисциплины «Пространство») в двухгодичный курс преподавания общехудожественных и общеобразовательных дисциплин, задерживая начало профессиональной подготовки студентов производственных факультетов. Этим как бы еще больше уменьшалась доля и время собственно производственного обучения, в то время как студенты Живописного, Скульптурного, Архитектурного и Графического факультетов начинали фактически специализироваться уже с первого курса, изучая профильные для них общехудожественные дисциплины (живопись, скульптура, «пространство», рисунок), которые преподавались специалистами -- коллегами по будущей профессии -- художниками, скульпторами, архитекторами.

Для студентов этих четырех факультетов не возникало особых психологических сложностей в момент перехода со второго курса Основного отделения на третий курс специального факультета.

Для студентов же производственных факультетов такие трудности возникали, так как из Основного отделения, где царил атмосфера изобразительного искусства и архитектуры, они попадали в совершенно иной мир, где были производственные мастерские и практика на заводах.

И не случайно многие студенты, проверив за два года обучения на Основном отделении свои возможности в области живописи, скульптуры, графики и архитектуры (на дисциплине «Пространство»), отказывались идти на производственные факультеты. За два года учебы на Основном отделении происходила как бы селекция студентов с точки зрения их художественной одаренности. Большинство тех, кто имел художественные способности, меняли свое решение и не хотели продолжать учебу на производственных факультетах.

В результате в студенческой среде возникало общественное мнение, что на производственные факультеты идут бездарные в художественном отношении люди. У производственных факультетов формировалось реноме второсортности, а у студентов этих факультетов («темедеков») возникал комплекс неполноценности. Этим обстоятельством и объясняется стремление части студентов ориентироваться на инженерную специализацию. Даже сам факт замены профиля квалификации с «художника-конструктора» на «художника-инженера» свидетельствует о стремлении опереться на престижную профессию в поисках путей преодоления комплекса неполноценности у студентов производственных факультетов.

Выше уже отмечалось, что индустриальные факультеты (Дерфак и Метфак) получали минимальное пополнение через Основное отделение, да и то часто это пополнение осуществлялось под административным нажимом. Поэтому руководители этих факультетов искали пути обеспечения дополнительного пополнения.

Так, например, декан Дерфака В. Петров предлагал в 1925 году организовать на Рабфаке специальную группу по подготовке на этот факультет и переводить учащихся из Рабфака сразу на Дерфак (т.е. на третий курс), минуя два курса Основного отделения. Кроме того, он предлагал перевести на Дерфак с других факультетов студентов, у которых много академических задолженностей, обещав им рассрочку при сдаче зачетов¹. Такие предложения могли появиться только в ситуации крайнего отчаяния. Было ясно, что с Рабфака, минуя общехудожественную и теоретическую подготовку двухгодичного Основного отделения, придет неполноценное пополнение и что другие факультеты могут передать лишь явно неуспевающих студентов. Все это, если и увеличит численность Дерфака, то явно ухудшит качественный состав студентов.

Но идти на такие предложения заставляло реально сложившееся положение на производственных факультетах. Объединение в одном высшем учебном заведении «производственных» и «чистых» искусств явно оказалось не в пользу первых, хотя сначала казалось, что пострадают и будут «поглощены» вторые. Так искренне считали в начале 20-х годов сторонники производственного искусства. Они не только предсказывали чуть ли не полное вытеснение производственным искусством «чистого» искусства (прежде всего станкового), но и энергично требовали ускорить этот процесс, используя, например во ВХУТЕМАСе, административные меры.

При ректорстве Е. Равделя действительно набирал силу процесс усиления влияния производственных факультетов, шло преобразование производственных мастерских Строгановского училища в современные центры обучения художников-специалистов для промышленности.

При ректорстве В. Фаворского процесс этот остановился и даже в чем-то повернул вспять, что было ответной реакцией станкового искусства на попытки вытеснить его из художественной школы.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 152, л. 54.



Николай Алексеевич Шевердяев (1887-1952)

График. Окончил Центральное училище технического рисования барона Штиглица в Петербурге. Преподавал офорт и фотомеханику на Полиграфическом факультете ВХУТЕМАСа (1922-1930 гг.).



Вот такую ситуацию во ВХУТЕМАСе унаследовал от Фаворского Новицкий.

Если проанализировать, что писали и пишут об этих двух ректорах ВХУТЕМАСа в последние 20--25 лет исследователи, то можно уловить определенную тенденцию в изменении критерия оценки того и другого в формировании этого учебного заведения. Сначала, когда мы с энтузиазмом заново открывали для себя творческое наследие 20-х годов и когда всех увлекала новизна функционально-конструктивной целесообразности формы, как правило, выделяли линию развития концепции производственного искусства во ВХУТЕМАСе. И роль П. Новицкого, который проводил во ВХУТЕМАСе эту линию, оценивалась очень высоко. Затем, когда под влиянием критики функционализма, ориентация на функционально-конструктивную целесообразность формы стала рассматриваться как односторонняя, все больше внимания стали обращать на художественные проблемы формообразования и уровень художественного профессионализма. Роль Фаворского стала возрастать в глазах тех, кто писал о ВХУТЕМАСе, во всех его деяниях теперь уже видели только позитивное. Что же касается Новицкого, то в его концепции и действиях стало привычным отыскивать «ошибки».

Мне не хотелось бы быть неправильно понятым. Я очень высоко ценю В. Фаворского как замечательного и даже уникального мастера ксилографии, теоретика художественной композиции и человека, создавшего глубоко разработанную концепцию книги как пространственно-временного организма. И я прекрасен в восторге и действиях П. Новицкого много явных полемических переделов и теоретических неточностей, а также недостаточно обоснованных акцентов.

Но давайте попробуем разобраться в действиях этих людей с учетом реальной проблемной ситуации того периода, оценивая прежде всего то, чему именно они отдавали приоритет в развитии ВХУТЕМАСа.

Объективной оценке роли Фаворского и Новицкого в развитии ВХУТЕМАСа мешает, во-первых, несоизмеримость их как творческих фигур, а, во-вторых, их участие в деятельности ВХУТЕМАСа как преподавателей конкретных дисциплин. Фаворский преподавал «Теорию гравюры» и ксилографию на Графическом факультете, преподавал «Теорию композиции», рисунок на трех изобразительных факультетах и отвлеченные графические дисциплины на Основном отделении. Новицкий же преподавал «Социологию искусств» для всех студентов ВХУТЕМАСа.

Фаворский возглавил ВХУТЕМАС в момент, когда в результате всех предыдущих реформ, активных действий по разрушению старой академической системы преподавания и наплыва огромной массы новых студентов, не имевших предварительной художественной подготовки, в целом резко упал художественный уровень студенческих работ. И он, высоко профессиональный художник и прекрасный педагог, направлял все свои усилия на то, чтобы в короткие сроки поднять во ВХУТЕМАСе художественный уровень подготовки студентов. Имея в виду именно эту цель, он планировал изменить структуру ВХУТЕМАСа, укреплял общехудожественные дисциплины Основного отделения, сам активно преподавал предметы, связанные с уровнем художественного профессионализма. Идеи производственного искусства не находили в его лице сторонника прежде всего потому, что он усматривал в них недооценку художественных аспектов подготовки новых специалистов. Идеи и теоретические взгляды Фаворского логичны и практически его методика преподавания вполне приемлема и сейчас.

Разумеется, борьба Фаворского за художественный уровень подготовки студентов во ВХУТЕМАСе была в тех условиях необходимой.

Но возникает вопрос: чем же все-таки привлекает нас сейчас

ВХУТЕМАС как знаменательное явление в мировом искусстве XX века? Едва ли уровнем подготовки студентов и даже не в первую очередь уровнем подготовки, хотя уровень студенческих работ и играет свою роль.

Можно было бы выделить три основных критерия, по которым мы сейчас прежде всего и оцениваем студенческие работы ВХУТЕМАСа.

Во-первых, это новизна в области формообразования и стилизации, т.е. формально-эстетическая новизна.

Во-вторых, это степень отражения в работах нового социального заказа, связанного с формированием нового общества.

В-третьих, это профессиональный (в том числе и художественный) уровень выполнения работ.

Фаворского, судя по всему, прежде всего интересовал третий критерий (повышение профессионального мастерства). Вторым критерием, он считал само собой разумеющимся, а вот первый критерий у него вызывал подозрение. Это было связано и с тем, что сам Фаворский в процессе своего преподавания на Графическом (Полиграфическом) факультете практически возрождал традиционную ручную технику -- ксилографию. Он, как художник, внес много нового в технику и художественно-композиционные приемы ксилографии и подготовил большой отряд высококвалифицированных ксилографов и мастеров книги.

Но все же столбовая дорога стилизирующих поисков в области полиграфического искусства проходила тогда вне Полиграфического факультета ВХУТЕМАСа. Идеи, идущие извне (работы А. Гана, Л. Лисицкого, А. Родченко и др.), влияли на работы студентов этого факультета, но не он был генератором принципиально новых концепций формообразования. Фаворский и не стремился развить у студентов желание создавать нечто принципиально новое. Он хотел научить их тому, что ему самому уже было ясно. Поэтому он и не ждал от студентов каких-либо откровений в курсовых и дипломных работах. И откровений действительно не было вне зависимости от таланта студента. Не было заказа со стороны преподавателя на такие откровения. Был заказ на уровень профессионализма.

Сохранилось много курсовых и дипломных работ учеников Фаворского. Собранные вместе (а это сотни и даже тысячи оттисков) они впечатляют разнообразием сюжетов, особенностью личной манеры ученика, различием профессионального и художественного уровня. Но не больше. Даже в своей совокупности они мало что добавляют к тому, что сделал в те же годы сам Фаворский и другие преподаватели факультета. Они наглядно демонстрируют прежде всего лишь разный уровень приближения ученика к уровню учителя. Ученику еще очень многое надо осваивать из арсенала учителя, учитель же не усматривает в ученических работах ничего принципиально нового для себя.

Такова была расстановка сил на этом факультете между учителем и учениками. Это наглядно обнаружилось и в процессе выявления материала для данной монографии. Посещая частные архивы студентов ВХУТЕМАСа, я по многим факультетам часто открывал для себя что-то принципиально новое и неожиданное. Каждый выявленный студенческий проект открывал новые грани и методики преподавания, и развития данного вида художественного творчества. Так происходило, когда я собирал материал по Архитектурному или производственным факультетам. Повторений в материалах практически не было. Не возникала ситуация, когда хотелось сказать: «хватит, все уже ясно, дальнейшие поиски материала ведут к повторам».

Впервые такая ситуация возникла при выявлении студенческих работ ксилографического отделения Полиграфического факультета. Довольно скоро создавалось ощущение, что идет однотипный, хотя и разнокачественный материал. Мощный талант и жесткая методика преподавания Фаворского как бы



Александр Васильевич Шевченко (1882-1948)

Живописец. Учился в частных студиях в Париже (1905 г.), СХПУ (1905-1907 гг.), МУЖВЗ (1907-1909 гг.). Преподавал в Первых ГСХМ (1918-1920 гг.) и на Живописном факультете ВХУТЕМАСа

(1920-1930 гг.). Член объединений «Мир искусства», МТХ, «Ослиный хвост», «Маковец», ОМХ, «Цех живописцев». Работал в Живоскульптархе.

накрыли колпаком всех его учеников. За пределы этого колпака практически никто не выходил.

Эта особенность школы Фаворского была очевидна уже в то время, что отразилось в студенческой разговорной терминологии и в каламбурах. Если учеников Ладовского уважительно называли «ладовцы», то учеников Фаворского уничижительно именовали «фаворята», а наиболее ревностных подражателей манере мастера называли «фаворитами».

Работы учеников Ладовского составляли школу Ладовского, но они были самостоятельны (не подражали работам учителя) и лучшие из них существенно обогащали эту школу. Работы учеников Фаворского часто лишь повторяли или варьировали уже сделанное мастером. На одном из студенческих вечеров в ВХУТЕМАСе прозвучала такая ехидная частушка:

«Владимир Андреев, свет Фаворский,
В святом упорстве режет доски,
Потом над досками мудрует,
А фаворята фаворуют».

Этим шутило, но метко дали оценку взаимоотношению учителя и учеников, характерному для школы Фаворского.

Такая модель взаимоотношения высококвалифицированного мастера и учеников, видимо, представлялась Фаворскому идеальной для всего ВХУТЕМАСа.

Но для большинства факультетов она не подходила, особенно если в связанных с ними областях художественного творчества шли тогда интенсивные процессы формообразования и стилиеобразования, в которых нередко на равных с преподавателями участвовали и студенты.

И еще об одном наблюдении. При просмотрах частных архивов бывших студентов ВХУТЕМАСа бывший студент, как правило, показывал мне все свои работы, а не только относящиеся ко времени его учебы во ВХУТЕМАСе. И я заметил общую закономерность (разумеется, были и исключения) -- студенческие работы тех факультетов и того этапа ГСХМ и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, где и когда данный вид художественного творчества проходил период бурного генерирования новых формообразующих идей, были часто интереснее последующих работ выпускника ВХУТЕМАСа. И наоборот.

На крайних полюсах этой общей закономерности два факультета -- Архитектурный и Живописный.

В это трудно сразу поверить, но у большинства выпускников Архитектурного факультета их студенческие работы (курсовые и дипломные) так и остались в их творчестве самыми интересными и оригинальными. Особенно это относится к проектам, выполненным под руководством Н. Ладовского, А. Веснина и И. Голосова.

В то же время студенческие работы выпускников Живописного факультета серьезно проигрывают при сравнении с их последующими работами. Очень часто, просматривая работы художников -- выпускников ВХУТЕМАСа, я искренне сожалел, что нельзя вместо их часто весьма несовершенных студенческих работ поместить в данную книгу другие работы этих же художников, выполненные ими через 10, 20, 30, 40 и даже 50 лет после окончания учебы. Это в меньшей степени относится к живописным студенческим работам 1918--1922 годов, когда в живописи велись интенсивные экспериментальные поиски.

В. Фаворский застал ВХУТЕМАС, когда внутри этого учебного заведения шел сложный процесс смены лидера -- на первое место, стремительно обходя Живописный факультет, выходил Архитектурный факультет. Интересные события происходили тогда на Метфаке и Дерфаке, где формировалась дизайнерская школа, накапливались потенциальные возможности на Текстильном и Керамическом факультетах. Судя по всему Фаворский, отдавая должное успехам Архитектурного факультета, не видел

(или не хотел видеть) позитивных процессов на производственных факультетах, особенно на Дерфаке и Метфаке.

Формирование нового вида творчества -- дизайна на базе синтеза искусства и техники В. Фаворский рассматривал лишь с позиции недооценки на этих факультетах художественных дисциплин и оценивал как ненужную в сфере художественного творчества «игру в инженера».

П. Новицкий с самого начала своего прихода к руководству ВХУТЕМАСом сделал ставку на Архитектурный и производственные факультеты, т.е. именно на те факультеты, которые во второй половине 20-х годов готовили специалистов для бурно развивавшихся тогда сфер художественного творчества. Шли процессы формирования новой архитектуры и дизайна, которые все больше определяли общие стилиеобразующие процессы.

П. Новицкий в своих выступлениях, докладах и статьях предстает как активный сторонник производственного искусства и конструктивизма. Это проявилось и в его отношениях с преподавателями Архитектурного и производственных факультетов -- наиболее близки ему были конструктивисты.

Одной из первых акций нового ректора было сокращение срока обучения на Основном отделении с двух лет до одного с перенесением предметов второго года обучения (в том числе и общехудожественных) в структуру специальных факультетов. Такая организационная перестройка пошла на пользу производственным факультетам, которые получили возможность на год раньше начинать специализацию студентов.

В 1927 году в ноябрьском выпуске газеты ВХУТЕМАСа П. Новицкий, подводя итоги своего более чем годичного ректорства, обращает внимание на те проблемы, которые еще предстоит решить. Он отмечает, что производственные факультеты «еще не превратились в опытные учебные лаборатории крупнейших отраслей советской промышленности». Но особенно он недоволен положением дел на изобразительных факультетах: «Живописный и скульптурный факультеты не стали частью общепролетарского дела... Стилистические особенности господствующей в ВУЗе импрессионистической техники враждебны суровой решительности революционной эпохи. Сосредоточенная сила, мужественная решимость и острое проникновение целей требует твердой отчетливости очертаний, форм и колорита. Активное настроение, чувство самоуверенности и классового самоутверждения не имеют ничего общего с рыхлым и расплывчатым сезаннизмом. Мощное сознание целей требует вещественности, фигурности, композиционных заданий, идейной насыщенности».

Как видим, П. Новицкий высказывает в статье свое негативное отношение к господствовавшей на Живописном факультете методике обучения в духе традиций «Бубнового валета» -- русского сезаннизма.

В этой же статье он ставит общие задачи, призывая к их выполнению: «Необходимо добиться максимальной социальной полезности, действительности от наших факультетов. Необходимо превратить их в лаборатории производственного, бытового и политического искусства. ...Давайте крепко завинтим научный, коммунистический, утилитарный, мужественный фундамент искусства... Наш Вуз должен готовить современных людей, индустриальных художников, организаторов жизни»¹.

Через два года в газете ВХУТЕИНа П. Новицкий четко сформулировал основные направления проведения в жизнь «генеральной академической линии» вуза.

«Эта линия, -- писал П. Новицкий, -- во-первых, сводится к индустриализации вуза. Индустриализация заключается в подготовке художников-технологов и художников-инженеров для технического, художественного и производственно-культурного руководства промышленными предприятиями, в подготовке художников-организаторов быта индустриального пролетариата, его



Давид Петрович Штеренберг
(1881-1948)

Живописец и график. Учился в школе изящных искусств и в академии Витти в Париже (1906-1914гг.). Преподавал на Живописном факультете ВХУТЕМАСа (1920-1930 гг.), а также одно-

временно в 1925-1926гг. преподавал по позиции на Текстильном и живописи на Керамическом факультетах.

Председатель ОСТ.



клубной работы на предприятиях и его массовых выступлений, в максимальном приближении учебных планов и программ к требованиям промышленности...

Эта линия, во-вторых, сводится к пролетаризации вуза. Пролетаризация заключается не только в изменении классового состава студенчества..., но также в уничтожении индивидуалистического буржуазного духа программ, методов преподавания и психологии студентов и профессоров. Пролетаризация заключается в том, чтобы художники привыкли культурные интересы пролетарного потребителя ставить выше своих личных интересов...

Эта линия, в-третьих, сводится к социалистическому утилитаризму. Социалистический утилитаризм заключается в наибольшей конкретизации специальностей для оканчивающих Институт, в социальной конкретности и целесообразности академических заданий, в выполнении факультетами заданий социалистической промышленности...¹.

Курс на подготовку «художников нового типа»

П. Новицкий проводил линию на выполнение тех задач, которые были поставлены перед ВХУТЕМАСом декретом о его создании. Он неизменно напоминал в своих выступлениях и статьях, что ВХУТЕМАС (с осени 1927 года ВХУТЕИН), согласно этому декрету, готовит «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности».

В 1929 году во вводной статье к сборнику «ВХУТЕИН» П. Новицкий, как бы обобщая трехлетний опыт своего руководства ВХУТЕМАСом, разъяснил свое понимание задач этого высшего учебного заведения в подготовке «художников нового типа». Он разделил эти задачи на две основных группы -- обслуживающих промышленность (в основном это производственные факультеты) и обслуживающих культурно-полиграфические потребности (остальные факультеты), отдавая предпочтение первой группе.

«Искусство, достигшее высших качественных степеней, должно обслуживать прежде всего промышленность, т.е. массовое машинное производство общественно необходимых вещей...

Итак: ВХУТЕИН готовит художников нового типа, -- художников, обслуживающих промышленность, организующих быт и обслуживающих культурно-политическую борьбу рабочего класса.

Художник есть специалист по качеству и форме вещей. Художник оформляет быт и идеологическую борьбу. В художниках высшей квалификации, знакомых с технологией материалов и технологическими процессами производства, имеющих, кроме художественного, еще техническое образование, и нуждается быстро растущая промышленность нашего Союза.

Целый ряд областей промышленности не могут обойтись без художников-технологов и художников-инженеров¹.

И далее Новицкий называет те сферы, где должны работать эти художники-технологи и художники-инженеры: текстильная, фарфоро-фаянсовая, стекольная и майоликовая промышленности, полиграфическая промышленность, создание внутреннего оборудования жилых и общественных зданий, транспорта, создание бытовых вещей, художественное оформление быта. Для всех этих сфер и готовят специалистов производственные факультеты ВХУТЕИНа, внимание к которым во второй половине 20-х годов возрастало из года в год. Их рассматривали как центр подготовки «новых художников индустриальной культуры».

¹П. Новицкий. Что еще надо сделать. Газета «Красный Октябрь», 7 ноября 1917 г., с. 2.

¹П. Новицкий. Генеральная линия вуза. Газета «Борьба за кадры», № 2--3, декабрь 1929 г., с. 3.



Алексей Викторович Жусев
(1873-1949)

Архитектор. Учился в Академии художеств в Петербурге (1891-1897 гг.), занимался в академии Жюлиана в Париже (1898 г.). Преподавал в СХПУ, во Вторых ГСХМ, на Архитектурном факультете

Особо выделяет П. Новицкий сферу архитектуры, считая, что архитектор является «основным типом нового художника», сближая Архитектурный факультет с производственными.

Изобразительные факультеты ВХУТЕИНа (Живописный и Скульптурный) рассматривались в период ректорства П. Новицкого тоже с позиций формирования художников нового типа. Они должны были готовить прежде всего специалистов «для культурного социалистического строительства», готовить «не художников вообще, а художников-специалистов, которые должны уметь выполнять конкретные работы производственного характера»¹.

Курс на подготовку специалиста нового типа Новицкий начал проводить сразу же после своего вступления в должность ректора. Все, что делалось во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе в 1926--1930 годах, было подчинено этой цели -- изменению структуры учебного заведения, уточнению специализации выпускаемых специалистов и программ их обучения, кадровым изменениям.

Многое приходилось резко ломать, чтобы переориентировать ВХУТЕМАС на подготовку «новых художников индустриальной культуры», так как в период ректорства В. Фаворского ориентация была скорее на подготовку «художников вообще». В процессе этой переориентации далеко не всегда можно было использовать накопленный опыт. Его просто не было и многое приходилось решать экспериментальным путем. Отсюда и сложности, издержки и даже ошибки, которые нередко усугублялись противодействием преподавателей тех факультетов, которые наиболее существенно реконструировались во второй половине 20-х годов.

Фаворский, вначале настороженно встреченный многими преподавателями изобразительных факультетов, в конце концов нашел с ними общий язык, но так и остался в сложных отношениях с преподавателями производственных факультетов.

Новицкий же, наоборот, имел полное взаимопонимание с производственными факультетами и натянутые отношения с изобразительными факультетами.

Оценка места и роли этих ректоров в глазах бывших преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа не изменилась и через многие годы. В беседах со мной представители Архитектурного и производственных факультетов, как правило, с большим уважением говорили о Новицком. Представители же изобразительных факультетов отдавали предпочтение Фаворскому, подчеркивая в деятельности Новицкого его «ошибки», по отношению к искусству.

В последние годы, когда живописцы, скульпторы и графики, выпускники ВХУТЕМАСа публикуют воспоминания о годах своей учебы, намечилась тенденция односторонней оценки различных этапов развития этого комплексного вуза. Думаю, что в связи с этим невольно умалывается и роль Новицкого, которого, разумеется, нельзя идеализировать, но было бы несправедливо, отмечая все сложности и противоречия в работе ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа во второй половине 20-х годов, не отдать должное его ректору.

Формирование дизайнерской школы

Одним из важнейших результатов деятельности ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа было формирование дизайнерской школы. Этот результат имел поистине всемирно историческое значение, так как в 20-е годы наша страна была одним из важнейших центров становления новой универсальной художественной профессии -- дизайнера. В нашей стране сформировалось тогда несколько оригинальных дизайнерских творческих концепций, которые до сих пор привлекают внимание исследователей и художников в различных странах. Это прежде всего творческие концепции А. Родченко, Л. Лисицкого и В. Татлина, которые имели самое прямое отношение к формированию дизайнерской школы ВХУ-

ВХУТЕМАСа (1924-1930 гг.). Председатель МАО (1922-1929 гг.).

В 1926 году, когда произошла смена руководства ВХУТЕМАСа, на основных дизайнерских факультетах (Метфаке и Дерфаке) было много неясного в профиле будущего специалиста, в характере и месте его работы, в соотношении инженерных и художественных дисциплин в учебной программе.

Все эти вопросы оказались тесно взаимосвязанными между собой, причем главным был тогда вопрос о будущей профессии студентов. Было ясно, что будет делать художник -- выпускник ВХУТЕМАСа в текстильной или фарфоро-фаянсовой промышленности. А вот кого готовят на Метфаке и Дерфаке, студентам было неясно. И не только студентам. Не было еще и выпусков с этих факультетов за все годы существования ВХУТЕМАСа. Готовили художников-инженеров для промышленности, но что они будут делать после окончания учебы и где именно работать было не ясно. Промышленности тогда были очень нужны инженеры, а вот на художников спроса не было. И студенты это интуитивно ощущали, уделяя все больше внимания инженерным предметам и готовясь к инженерной деятельности.

Родченко, Лавинский и Лисицкий много сделали, чтобы внести на индустриальные факультеты ВХУТЕМАСа новые элементы художественного творчества и переориентировать специализацию с лицевой обработки изделий на художественное конструирование.

В первой половине 20-х годов по традиции, идущей от Строгановки, внутрифакультетская специализация на Дерфаке и Метфаке имела два направления: технология и конструирование, причем и то и другое включало в себя художественные и технические дисциплины. В первое время такое деление было относительно логичным, так как под технологической специализацией понималась не только специализация в определенных операциях по изготовлению изделия (лицевая обработка дерева или металла), но и получение определенного художественного ремесла (гравировка, чеканка, скань, эмаль, резьба по кости и дереву, инкрустация и т.д.).

Однако такой подход к специализации выпускников давал представление о художнике-прикладнике как о мастере, изготавливающем художественное изделие, а не как о дизайнере, создающем образец (или проект) для машинного производства, а также отражал быстро уходящие в прошлое стилистические формы и приемы создания предметной среды. Уже к середине 20-х годов стало ясно, что профессиональные навыки декоративно-художественного мастерства могут просто не найти применения в жизни -- изделия предметного мира вслед за архитектурой становились бездекоративными. Это прекрасно понимали студенты, которые, например, на Метфаке воспротивились против деления факультета на два отделения -- конструкторское и по лицевой обработке металла. Они заявили, что хотят проходить все технические и художественные предметы, хотят иметь навыки и по конструированию изделия и по его внешней отделке.

Кстати постепенно выяснялось, что из двух планировавшихся специальностей -- технолог и конструктор -- именно вторая является основной для формирования новой специальности -- дизайнера. Заслуга А. Родченко и А. Лавинского (а затем и Л. Лисицкого) в том и состояла, что они с самого начала взяли курс на превращение художественного конструирования (такой термин тогда уже был наряду с термином техническое конструирование) в основную профилирующую дисциплину и на подчинение ей второй дисциплины -- художественной технологии.

Все это важно иметь в виду, чтобы понять какой смысл вкладывали в 20-е годы в термин художник-конструктор.

В схеме ситуация была такова. На обоих дизайнерских факультетах все преподавание специальных художественных и технических дисциплин делилось как бы на две части -- техноло-

гия (техническая и художественная) и конструирование (техническое и художественное).

По традиции, идущей от Строгановки, основой специализации считалась художественная технология -- обработка лицевой поверхности (дерева или металла) и декоративное украшение. Что же касается конструирования изделий, то оно не было основой профессиональной специализации. Поэтому в доставшихся от Строгановки мастерских и программах и у старых педагогов преобладал именно технологический уклон, как в художественной, так и в технической области. Основу специализации видели в художественно-технической технологии.

Затем все большую роль стали приобретать проблемы художественно-технического конструирования, которые одно время воспринимались как равноеликие с художественно-технической технологией, а затем вышли на первый план.

Все это нашло отражение в поисках термина для обозначения новой профессии. В Наркомпросе несколько раз меняли название специальности. Сначала предполагалось, что оканчивающие металлообрабатывающий, деревообделочный, текстильный и керамический факультеты получают звание -- художник-технолог по специальности.

В 1926 году вносятся уточнения названий специальностей: художник-конструктор дерева и художник-технолог дерева, художник-конструктор металла и художник-технолог металла.

В 1927 году получают первые дипломы молодые советские дизайнеры -- три выпускника Дерфака, им присваивается звание художник-инженер. Кстати такое наименование новой профессии предлагалось еще в 1922 году (доклад В. Киселева и т.д.).

В названии новой профессии были объединены обе специальности: художник-технолог и художник-конструктор. Это была тенденция к универсализации специальности дизайнера, отход от мастера-художника, изготавливающего изделия и участвующего в детальном разделении труда в процессе такого изготовления, и постепенное формирование универсального специалиста, ответственного за художественное проектирование (был тогда и такой термин) и хорошо разбирающегося в вопросах технического проектирования.

И еще один очень важный вопрос, имеющий самое прямое отношение к становлению специалиста нового профиля, возник на дизайнерских факультетах ВХУТЕМАСа. Инженеры-преподаватели как представители современной техники не настаивали на подготовке мастера, который бы сам изготавливал изделие. Они сразу взяли курс на машинное изготовление изделий -- это им было ясно. Не ясна им была роль нового специалиста в системе промышленного производства.

Сторонники производственного искусства уже в начале 20-х годов говорили о том, что художник-производственник должен быть не только конструктором вещей, но и их «организатором».

Термин «организатор» по отношению к специалисту нового типа широко использовался в литературе 20-х годов.

Инженерами-преподавателями и связанными с ВХУТЕМАСом представителями промышленности этот термин был понят по-своему. Они трактовали его как «организатор производства». По их мнению, новый специалист должен проектировать изделия и организовывать их производство, т.е. быть одновременно художником-инженером проектировщиком и инженером-технологом производственником. Это различное понимание роли нового специалиста как организатора отражено в документах Дерфака и не раз вызывало недоразумение между преподавателями художественной части, с одной стороны, и преподавателями-инженерами и представителями производства -- с другой.

Не все и не сразу уяснили, что новый специалист должен быть не организатором производства запрокированных им изделий, а организатором жизни (быта, труда, общественной жизни)



Анна Александровна Экстер (1884-1949)

Живописец, театральный художник, художник декоративно-прикладного искусства. Училась в художественной школе в Киеве. Занималась в частных студиях в Париже (с 1907 г.). В 1916-1921 гг. худож-

ник Московского Камерного театра (режиссер А. Таиров). Преподавала на Основном отделении Живописного факультета ВХУТЕМАСа (1920-1921 гг.). Член объединений «Бубновый валет» и «Союз молодежи».



при помощи этих изделий. Т.е. он выступает не в роли специалиста, отвечающего за технологические процессы производства изделий, а в роли специалиста, отвечающего за место изделий в социальных процессах (бытовых, общественных, трудовых).

Осенью 1926 года Метфак и Дерфак были объединены в один факультет Дерметфак, а в декабре того же года состоялась академическая конференция объединенного факультета, где вновь всплыли вопросы о профиле будущего специалиста, о характере и месте его работы, о соотношении инженерных и художественных дисциплин в учебной программе.

Многое прояснил в этих вопросах П. Новицкий, выступая на этой конференции. Он говорил о том, что «некоторые руководители факультета, а в особенности студенты, делают слишком большой уклон в сторону техническую и технологическую» и призывают так изменить программу, чтобы «усилить технологические дисциплины за счет художественных». Отвечая на выступление одного представителя деревообделочной промышленности, который говорил, что на предприятиях не требуются специалисты, которых готовят на Дерфаке, Новицкий разъяснил, «что факультет по обработке дерева и металла... больше всего соответствует факультету архитектурному. Ведь архитектор-художник, архитектор-инженер, который выходит с архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, он тоже не связан ни с какими определенными заводами». Новицкий пытался разобраться в характере работы будущих специалистов-дизайнеров. Выпускники Текстильного и Керамического факультетов шли работать на текстильные фабрики и фарфоровые заводы, архитекторы работали в проектных мастерских. А где будут работать выпускники Дерметфака -- на заводах или в проектно-конструкторских организациях? Новицкий приходил к выводу, что выпускники Дерметфака (дизайнеры), как и архитекторы, должны разрабатывать проекты, которые будут реализовываться на заводах, что направленность их работы «не зависит от работы только одной фабрики или завода, но зависит от потребностей всего Советского Союза в целом». Главной задачей новых специалистов он считал разработку оборудования для жилища, выделяя при этом задачи «наиболее рациональной и целесообразной организации вещей и предметов, и не только отдельных предметов, которые выпускаются в массы, но и комплексов предметов, которые обслуживают данное жилище, предназначенное для определенных социальных слоев. Если так, то потребуется огромное количество таких специалистов даже для немногих фабрик и заводов по деревообделочной промышленности... Вопрос состоит в том, чтобы дать хорошего художника-производственника, т.е. дать новый тип художника, который не только изготавливает предметы, но который организует самый быт, художника не только проектирующего и изображающего, но и художника-организатора, который делает вещи, который проектирует модели отдельных и стандартных вещей для производства».

По поводу разногласий о соотношении технических и художественных дисциплин на дизайнерском факультете ВХУТЕМАСа Новицкий говорил, что необходимы такие художественные дисциплины, которые «нужны для художественного оформления и организации быта, которые нужны для целесообразной и сознательной организации рабочего жилища», т.е. художественные дисциплины, «имеющие определенный производственный уклон».

Особое место в докладе Новицкого занимали вопросы взаимоотношения производственного искусства со станковым и с искусством прошлого. В отличие от некоторых сторонников производственного искусства, он не призывал заменять изобразительное искусство производственным и не отрицал все художественное наследие. Он говорил о том, что профессионал, связанный с созданием предметной среды, должен быть «во всеоружии технических знаний. Форма вещей... зависит от

технических возможностей данной эпохи, и поэтому ясно, что этой техникой надо овладеть... Задачи нашей эпохи... -- это старые задачи, которые ставило себе искусство во все самые здоровые и зрелые эпохи». Он приводит в пример эпоху Возрождения, когда «мечтали как раз о рационализации и механизации деятельности художника», когда «все большие живописцы... в то же время были художниками-производственниками, они занимались деланием вещей, не только картин или статуй»¹.

В объединенном Дерметфаке были сохранены два отделения (бывшие Метфак и Дерфак), где занятия шли в основном автономно. Такое разделение по материалу стало уже традиционным и не вызывало каких-либо проблем.

А между тем формировавшаяся новая профессия дизайнер вроде бы предполагала подготовку универсального художника-конструктора, а не специалиста по конкретному материалу. Почему же во ВХУТЕМАСе не замечали противоречий в определении профиля нового специалиста? Во многом дело, видимо, было в том, что, как уже отмечалось выше, и А. Родченко и Л. Лисицкий сами были универсальными дизайнерами и наряду с узкоспециализированной профилирующей дисциплиной, которую они преподавали студентам, они привлекали их к своим внеучебным работам. Это снимало противоречие, и студенты Дерметфака в совокупности своей учебной и внеучебной работы формировались как универсальные дизайнеры. Кроме того в тот период не было еще общепринятой модели дизайна и дизайнера. Многие тогда определялись личными творческими концепциями мастера.

Понять же творческую концепцию мастера в сложной обстановке тех лет помогает анализ реакции на нее представителей других концепций. В 20-е годы в советском дизайне еще не было той общепринятой платформы, на которой могла бы разгореться творческая полемика различных концепций. Почти каждый крупный мастер стремился создать «общую» платформу профессии на основе своего творческого кредо. Это явно просматривается в теоретических высказываниях и проектах как тех, кто относительно широко охватывал в своей деятельности сферу дизайна (А. Родченко, Л. Лисицкий), так и тех, кто работал в конкретных его областях (В. Степанова, Л. Попова, А. Лавинский, А. Ган и др.). Но даже локальные концепции сами их авторы рассматривали как первые фрагменты общей творческой платформы новой профессии. Поэтому творческие кредо не просто полемически взаимодействовали друг с другом, но нередко они стремились заместить друг друга в еще только создававшемся дизайне.

Одной из наиболее развитых (возможно, и самой развитой) в сфере дизайна в 20-е годы была концепция В. Татлина, которая сложно взаимодействовала с концепциями других мастеров на Дерметфаке.

В. Татлин появился на Дерметфаке осенью 1927 года. Он был рекомендован на факультет П. Новицким. Речь шла о привлечении В. Татлина к преподаванию основной профилирующей дисциплины. Предполагалось, что он войдет в коллектив преподавателей художественно-творческих дисциплин, причем сначала в штатном расписании на 1927--1928 учебный год Татлину планировалась универсальная преподавательская специализация (практические занятия в мастерских, комплексное, специальное и дипломное проектирование). Татлин разработал программу дисциплины «Культура материала вещи», которая фактически отражала его творческую концепцию.

При обсуждении этой программы преподаватели художественно-творческих дисциплин Дерметфака неожиданно для себя обнаружили, что В. Татлин в своей дисциплине «Культура материала вещи» практически объединил все, что в программах преподавания на факультете было четко разделено между различными преподавателями.

В. Татлин пришел на Дерметфак, когда там уже сложилась структура художественно-дизайнерской части (подраз

авал акварель в СХПУ, МУЖВЗ. Преподавал офорт на Полиграфическом факультете ВХУТЕМАСа (1921-1930 гг.). Основатель и председатель Союза граверов, член объединения «Четыре искусства».



Игнатий Игнатьевич Нивинский (1881-1933)

График и живописец. В 1899 г. окончил СХПУ. Учился в Московском археологическом институте (1907 г.), в школе живописи С. Жуковского (1908-1910 гг.). Неоднократно ездил в Италию (1903-1904; 1910, 1912 гг.). Препода-

деления, дисциплины, преподаватели). Основной профилирующий предмет -- «Художественное проектирование» -- на отделении по обработке металла вел А. Родченко, на отделении по обработке дерева -- Л. Лисицкий. Проектированием легких деревянных и металлических сооружений руководил архитектор С. Чернышев. Общие художественно-пропедевтические дисциплины вели художники Г. Клуцис («Цвет») и архитектор И. Ламцов («Пространство»). На факультете имелись механические мастерские со своими кадрами преподавателей и мастеров.

Творческая дизайнерская концепция (и методика обучения) В. Татлина включала в себя и элементы пропедевтики, и художественное проектирование, и работу в мастерских, поэтому она не встраивалась в сложившуюся структуру Дерметфака с его разделением преподавания по материалу, по степени конкретизации художественных дисциплин и т.д. Дизайнерской концепции В. Татлина было тесно в рамках одной дисциплины. Он стремился включить в свои занятия со студентами и конкретное проектирование, и композиционно-пропедевтические элементы, и работу в механических мастерских. Такая «экспансия» вызвала реакцию со стороны преподавателей. Если первый год пребывания В. Татлина на Дерметфаке был временем быстрого внедрения нового преподавателя во многие стадии и стороны художественной подготовки первых дипломированных советских дизайнеров, то для второго года характерно сужение сферы его деятельности на факультете. Получилось так, что всеобъемлющую дизайнерскую концепцию В. Татлина вогнали в рамки небольшого почти пропедевтического курса «Культура материала». Фактически в очень сжатом виде Татлин целостно мог преподнести свою концепцию лишь один год на втором курсе.

И хотя дизайнерская концепция В. Татлина так и не смогла проявиться в полной мере на Дерметфаке, было бы неправильным видеть лишь негативные стороны процесса столкновения различных концепций на факультете. Вторая половина 20-х годов -- время формирования общей направленности советского дизайна, в которую внесли свой вклад различные творческие школы и индивидуальные концепции мастеров. Дерметфак оказался одним из важнейших центров взаимодействия наиболее развитых дизайнерских концепций формообразования -- А. Родченко, Л. Лисицкого и В. Татлина. Каждая из этих концепций, безусловно, обогащалась в процессе полемики взаимодействия с другими, и все они в той или иной степени повлияли на формирование специалистов нового типа -- первых дипломированных дизайнеров (художников-инженеров), которые в 1927--1930 годах вышли из стен ВХУТЕМАСа.

Даже объединивший в себе два факультета Дерметфак за все годы существования ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа выпустил намного меньше дипломированных специалистов, чем другие факультеты. А, например, по сравнению с Живописным факультетом Дерметфак имел выпускников во много раз меньше.

Однако внимание к этому факультету специальной и общей прессы было более пристальным, чем к большинству других факультетов. И это понятно -- здесь шел процесс становления новой сферы художественного творчества -- дизайна, отработывалась модель специалиста для этой сферы творчества и готовились первые дипломированные дизайнеры.

Процесс подготовки первых дипломированных дизайнеров носил экспериментальный характер. Решалась задача со многими неизвестными. Поэтому процесс обучения на Дерметфаке оказался самым длительным для ВХУТЕМАСа. Так, первый выпуск на отделении по обработке металла (бывший Метфак) состоялся лишь в 1929 году. Было выпущено всего восемь человек. Но о выставке дипломных проектов этих учеников Родченко появились отклики во многих периодических изданиях (в журналах «Современная архитектура», «Строительная промышленность», «Коммунальное хозяйство», «Красное студенчество», «Да-

ешь», «Советский экран», «Рабис», «Красная нива» и др.). Во всех статьях отмечалось, что эти специалисты необходимы, высоко оценивалась актуальность дипломных проектов.

«Наш ВХУТЕИН, -- писал Д. Аранович, -- заслуженно пользуется в течение последних лет славой одного из лучших художественных учебных заведений Европы. Состоявшийся недавно первый выпуск отделения по обработке металла показывает, что эта слава ВХУТЕИНа им вполне заслужена... работы этих молодых конструкторов внутреннего оборудования настолько свежи по замыслу, самостоятельны по своему конструктивному мышлению и настолько близки, вместе с тем, к нашим современным запросам, что на них следует остановиться самым внимательным образом... Напрашивается общий вывод -- их высокий технический и даже художественно-культурный уровень... преимущество данных работ ВХУТЕИНа в их яркой изобретательности, четкой конструктивности и жизненной практической установке»¹.

Печатный орган архитекторов-конструктивистов так откликнулся на это событие: «Наша промышленность до сего времени не имеет определенного кадра специалистов, работающих над рациональным построением предметов быта, как-то: оборудование жилых, служебных и торговых помещений, транспорта, площадей, улиц, парков и т.д.... Предприятия промышленности, не имея у себя соответствующих работников, вынуждены пользоваться... старыми, не вышедшими из употребления каталогами изделий... Здесь необходим специалист -- инженер, соединяющий в себе производственно-конструктивную и социально-организационную сторону. Такого рода специалистов сейчас начинает выпускать ВХУТЕИН с производственных факультетов. Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕИНа справился со своей задачей и дал нашей промышленности ряд ценных работников. Представленные на отчетной выставке работы по оборудованию транспортных средств и выставочных помещений показывают, что факультет правильно взял направление подготовки специалистов»².

В конце 20-х годов советская школа по подготовке дизайнеров сложилась и теоретически, и методически, и организационно. Однако проблема численности студентов оставалась уязвимым местом Дерметфака. В 1928 году Наркомпрос предложил слить Дерметфак с Архитектурным факультетом.

Выступая 10 мая 1928 года на пленуме Совета Дерметфака, П. Новицкий сообщил, что Правление ВХУТЕИНа «решило энергично отстаивать самостоятельность факультета», так как факультет обнаружил значительное развитие за последнее время... Этот факультет, единственный, по мнению Правления, который является непосредственным основанием в революционной школе для идеологического оформления культуры нового быта»³.

Дерметфак был сохранен. Налаживалась связь с промышленностью, чему во многом способствовали первые выпуски художников-инженеров. Выпускники факультета уже успешно работали в промышленности. Факультет получил заявки на специалистов из многих городов страны.

«Геометрия архитектуры»

Практически завершившийся к середине 20-х годов процесс «передачи эстафеты» в области стилиобразования от изобразительных искусств к предметно-художественным видам творчества вывел архитектуру в лидеры в общих процессах формообразования. Дизайн проходил этап внутриутробного развития, живопись уже прошла свой пик формально-эстетических экспериментов, а архитектура именно во второй половине 20-х годов переживала в нашей стране этап бурных творческих поисков и в

¹ «Строительная промышленность», 1929, N 4, с. 365--367.

² «Современная архитектура», 1929, N 3, 3-я с. обложки.

³ ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 3, д. 107, л. 28.

области формирования новых в социальном отношении типов жилых и общественных зданий, и в области поиска нового архитектурно-художественного образа, и в области выработки новых средств и приемов художественной выразительности, и в области освоения достижений науки и техники.

Получилось так, что в нашей стране именно высшие учебные заведения стали тогда генераторами новых формообразующих идей в архитектуре. Это была одна из специфик развития советской архитектуры. Важнейшим центром формирования новаторского творческого направления советской архитектуры был ВХУТЕМАС. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа во второй половине 20-х годов имел среди своих преподавателей больше половины тех мастеров архитектуры, которые входят в первую «десятку» лидеров новаторских течений¹. Это Н. Ладовский, А. Веснин, И. Голосов, К. Мельников, В. Кринский, М. Гинзбург, И. Леонидов (сначала студент, а затем и преподаватель). Такая концентрация творческого потенциала на Архитектурном факультете не могла не сказаться на студенческих проектах. Если в первой половине 20-х годов интересные проекты выходили в основном из Обмаса и мастерской И. Голосова и К. Мельникова, то во второй половине 20-х годов поток оригинальных студенческих проектов нарастал из года в год.

На этом этапе практически уже вся советская архитектура перешла на позиции нового направления и все архитекторы с пристальным вниманием следили за творческими процессами во ВХУТЕМАСе, где как бы бил мощный формообразующий родник.

Творческое лидерство архитектуры в сфере пространственных искусств тогда было очевидным для всех. Многим стало даже казаться, что дело не только в активной роли архитектуры в общестилевых процессах формообразования, но и в том, что архитектура призвана как бы подчинить себе все остальные виды пространственных искусств. Заговорили о своеобразной гегемонии архитектуры.

П. Новицкий в борьбе за переориентацию общего направления развития ВХУТЕМАСа опирался на авторитет архитектуры. Он поддерживал все, что шло с Архитектурного факультета. Дела на этом факультете ему представлялись образцовой моделью для всех остальных факультетов -- связь с социальными процессами в жизни, ориентация на современную науку и технику, новаторство в области формообразования.

Не случайно за все годы существования ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа лишь на материалах Архитектурного факультета была издана в 1927 году книга «Архитектура ВХУТЕМАСа», в 1929 году первый выпуск «Архитектура и ВХУТЕИН».

В предисловии к книге «Архитектура ВХУТЕМАСа» П. Новицкий, не скрывая своего восторга от успехов Архитектурного факультета, писал:

«Типология художественных стилей свидетельствует, что в истории искусства самыми творческими и органическими были эпохи Синтетического, Монументального и Конструктивного стилей. Это были эпохи широкого общественного строительства, основанного на господстве коллективных интересов и ограничении личного своекорыстия.

В такие эпохи воздвигались грандиозные архитектурные постройки, искусство полностью служило нуждам и потребностям всего общественного коллектива, все ремесла, технические знания и виды изобразительного искусства подчинялись задачам величайшего из искусств -- архитектуры. В такую эпоху мы и вступаем теперь.

Архитектура является искусством эпохи пролетарской диктатуры. Все другие изобразительные искусства должны ей послужить или отмереть. Она изменит облик земли, перестроит наш быт, организует, перепланирует общественную жизнь и работу.

Предназначены же факультетские течения, прежде всего учени «Булзского зала» специализироваться, если можно так выразиться, на таких жанрах как пейзажи, портрет и натюрморт. Они также оказались не готовы ответить на новый социальный заказ -- создавать сюжетно-тематические композиции. Выбрасывая из ВХУТЕМАСа левых художников, эти живописцы отнюдь

...Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа... начинает публикацию работ своих студентов и профессоров... Темы архитектурных заданий целиком вытекают из социальных потребностей нового общества и нужд советских учреждений и пролетарских общественных организаций»¹.

П. Новицкий один из инициаторов создания в 1928 году объединения «Октябрь», среди членов-учредителей которого были и преподаватели-конструктивисты Архфака (А. Веснин, М. Гинзбург). «Октябрь» объявил ведущим искусством в формировании пролетарского стиля -- архитектуру. Эту идею активно пропагандировал в своих публикациях П. Новицкий. В 1928 году в журнале «Революция и культура» (N 7) он публикует статью «Гегемония архитектуры».

Признание Новицким ведущей роли архитектуры многое объясняет в его позиции и деятельности как ректора ВХУТЕИНа.

В статье для выпуска «Архитектура и ВХУТЕИН» он с большим восторгом пишет о месте и роли архитектуры. Знаменательно и название статьи -- «Вся власть архитектуре».

«Место, которое должен занять архитектурный факультет в общей академической системе художественно-технического ВУЗа, -- писал Новицкий, -- определяется ролью архитектуры в современном культурном строительстве.

Совершенно несомненно, что во все наиболее творческие продуктивные и социально-энергичные эпохи человеческой истории архитектура занимала доминирующее и руководящее место среди всех других пластических искусств...

Архитектура больше, чем искусство. Она выходит за пределы искусства. Она связывает искусство с основными задачами промышленности, с рабочим планом индустриализации страны...

Логика развития высшего художественно-технического образования требует, чтобы архитектурное образование и командующие дисциплины архитектурного факультета были основанием для всякого художественного образования. При нормальном положении архитектурный факультет должен методически распоряжаться в ВУЗе. Все другие факультеты в сущности должны быть отделениями архитектурного факультета. В этом нет ничего страшного. Это очень выгодно и безупречно, правильно»¹.

Для такой высокой оценки достижений Архитектурного факультета у П. Новицкого были все основания.

В истории архитектуры XX века Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа занимает особое место. Ни в коем случае не умаляя достоинств других архитектурных школ, необходимо однако совершенно определенно сказать, что нет другой такой школы, которая сыграла бы такую же роль в развитии творческих поисков в современной архитектуре, как Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа. Речь идет об уровне студенческих проектов (курсовых и дипломных), причем не о профессионально-академическом уровне, а об уровне оригинальности и новизны в масштабах мировой архитектуры того этапа. По этому уровню проекты Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа не имеют себе равных. Десятки студенческих проектов ВХУТЕМАСа вошли в золотой фонд наиболее оригинальных проектов новой архитектуры периода ее становления. Они и сейчас с достоинством выдерживают сравнение с работами крупнейших мастеров архитектуры 20-х годов, продолжают привлекать внимание историков и архитекторов и включаются на равных с конкурсными и заказными проектами в историю современной архитектуры.

Разумеется, уровень студенческих проектов Архитектурного факультета не отделим от творческих потенций руководителей мастерских этого факультета.

¹Архитектура ВХУТЕМАСа, М., 1927, с. III-IV.

¹«Архитектура и ВХУТЕИН», вып. 1, М., 1929, с. 2-4.

Особенно важно подчеркнуть редкостное для тех лет творческое взаимодействие на факультете различных архитектурных течений. Если за пределами ВХУТЕМАСа рационалисты и конструктивисты остро полемизировали друг с другом, то на Архитектурном факультете осуществлялся как бы синтез достижений обоих течений. Особенно благотворным было влияние на молодых сторонников конструктивизма идей Ладовского, которые они впитывали во время прохождения дисциплины «Пространство». Вообще надо отметить, что полноценная профессиональная ориентированная пропедевтика была, пожалуй, во ВХУТЕМАСе именно у будущих архитекторов. Ведь психоаналитический метод преподавания, который был положен в основу дисциплины «Пространство», разрабатывался Н. Ладовским в расчете на подготовку архитекторов.

На Архитектурном факультете, как ни на каком другом факультете ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, царила атмосфера раскованности в творческих поисках, а дух творческого соперничества преподавателей (лидеров архитектурных течений) заставлял их учеников работать на пределе своих возможностей. Проекты создавались без какой-либо оглядки на авторитеты, на традиции, на образцы. Считалось высшим достижением сделать проект, не имеющий никаких аналогий, патентно чистый по всем своим профессионально-творческим параметрам.

Преподаватели требовали от своих учеников не подражания их манере, а создания проектов такого уровня новизны, который выводил бы его за рамки уже достигнутого в данной творческой школе. И молодые ученики выдающихся советских архитекторов увлеченно и самозабвенно искали новое, подчас превосходя в своих ученических проектах достижения своих учителей. Такова была творческая атмосфера на Архитектурном факультете. И она зримо ощущалась всеми, кто посещал отчетные выставки проектов факультета.

Показателен в этом отношении отзыв А. Луначарского о дипломных проектах Архитектурного факультета после посещения им отчетной выставки ВХУТЕИНа в 1928 г. Он писал:

«На мой взгляд венцом ВХУТЕИНа является Архитектурный факультет. Здесь имеется заряд какой-то практической, объективной, точной, стройной мечты, которая действительно может войти в аккорд нашего социалистического строительства. Молодые люди размахиваются часто слишком широко. Они уже мечтают о городе, каким он будет через 50 лет, но как мечтают! -- с неслыханной до сего практической выдумкой, с точнейшим научным расчетом. Архитектурный факультет не проходит мимо хотя бы одной задачи, возникающей у нас в Москве. Ставится ли она для непосредственного осуществления или как план на более или менее близкое будущее, факультет сейчас же откликается смелыми, талантливыми работами. С выставки Архитектурного факультета ВХУТЕИНа выходишь положительно освеженным, с еще более укрепленной верой в наши способности к грандиозному строительству. Если принять во внимание недостаточность помещения, безобразную недопустимую скудность средств на учебное дело, низкую оплату профессуры, полупищенское существование студентов, то нельзя не удивиться яркости достигнутых результатов»¹.

Однако не все могли по достоинству оценить тот творческий заряд, который приводил к появлению в студенческих проектах Архитектурного факультета перспективных поисковых идей на уровне творческих открытий.

Так, например, побывав на той же выставке, что и Луначарский, сотрудник газеты «Постройка» (органа профсоюза строительных рабочих) Н. Левочский написал в газете резко критичес-

кую статью, озаглавив ее «Советские Жюль-Верны. ВХУТЕМАС готовит не строителей, а фантазеров». Особенно вывел его из себя дипломный проект «Летающего города» Г. Крутикова (мастерская Н. Ладовского). В статье говорилось: «Во ВХУТЕМАСе -- вместо того, чтобы готовить хороших, дельных молодых специалистов для строительства -- занимаются фантазиями. В числе очень бойких, развязных и сногшибательных проектов города представлен и проект «Летающего города»... Жизнь, конечно, обгоняет самые фантастические мечты. Но строится, развивается жизнь по законам и изобретениям техники, а не по сюжетам романов Жюль-Верна... На романтические затеи ВХУТЕМАСа надо обратить серьезное внимание»¹.

И хотя в газете критиковались в основном проекты мастерской Ладовского, все преподаватели и студенты Архитектурного факультета усмотрели в этой критике покушение на общую творческую атмосферу на факультете. От имени Президиума Архитектурного факультета, профессиональных и студенческих организаций ВХУТЕИНа в газету был направлен ответ на статью Н. Левочского, который и был опубликован в газете под заголовком «Мы готовим не «советских Жюль-Вернов». Архитектурный факультет на должной высоте».

В ответе разъяснялась позиция ВХУТЕИНа по поводу поисковых проектов студентов: «Никто не собирается строить сегодня будущий город. На защите были представлены не «проекты постройки будущего города», а «проекты решения будущего города». Зачастую в общественности высказываются пожелания о том, чтобы дипломные работы студентов вузов делались с решением задачи исследовательского характера... Сюда и должна быть отнесена тема «Город будущего»... Мы думаем, что если из 100 студентов 5 человек выполняют свои дипломные работы в порядке постановки научно-исследовательских задач, то это положение не угрожает факультету отрывом от жизни. Основная масса студенчества выполняет дипломные работы в расчете на сегодняшний день, с учетом всех требований практики»¹.

Ответил на критику газеты и ректор ВХУТЕМАСа П. Новицкий. В опубликованной в журнале «Современная архитектура» статье под заголовком «Реставраторы и архитектурный факультет ВХУТЕИНа» он в резкой форме полемизирует с автором критической статьи, усмотрев в ней покушение на общие достижения новаторского направления советской архитектуры.

«Архитектурный вуз, -- писал Новицкий, -- обязан уже теперь иметь художественно-технические разрешения проблемы нового жилья, новой фабрики, нового города... Конечно, существует разница в подготовке гражданского инженера, умеющего сделать в совершенстве технический расчет, но беззаботного в вопросах архитектурной формы, и архитектора-художника, интересующегося и последними вопросами. Но весь архфак нашего вуза больше всего именно обвиняют в техницизме и забвении формально-художественных моментов в архитектуре. И эстеты, занимающиеся реставрацией, стилизацией и художественными ансамблями, и узкие техники, пренебрегающие вопросами архитектурной формы, одинаково заблуждаются и одинаково не видят, что жизнь требует подготовки архитектора нового типа, художника и инженера-строителя одновременно, организатора нового быта, оформляющего новые социальные отношения, планировщика и строителя городов, изобретателя и новатора. Первый приступ к подготовке таких нужных социалистическому строительству архитекторов и делает архфак ВХУТЕИНа»¹.

Архитектурный факультет с самого начала и при всех ректорах рассматривался как самое устойчивое подразделение ВХУТЕМАСа. При всех проектах реорганизации структуры ВХУТЕМА-

¹Газета «Постройка», 3 июля 1928 г.

¹Газета «Постройка», 12 августа 1928 г.

¹Журнал «Современная архитектура», 1928, N 4, с. 110.

¹Газета «Известия», 27 мая 1928 г.

Са Архитектурному факультету неизменно отводилась почетная роль, его никто и никогда не предлагал сокращать (количественно). В зависимости от преобладавшей концепции Архитектурный факультет причисляли то к изобразительным факультетам, то к производственным.

Тот факт, что Архитектурный факультет всегда оставался вне критики, а полемика шла между производственными и изобразительными факультетами, создавал на этом факультете особую психологическую обстановку уверенности в завтрашнем дне, ответственности за общее положение дел во ВХУТЕМАСе. Именно на Архитектурном факультете могли с большей степенью объективности, чем на других факультетах, размышлять об идеальной структуре комплексного художественного учебного заведения.

Выше уже говорилось, что в 1918 году студенты архитектурного факультета МУЖВЗ разработали программу проекта «Вольной Художественной Академии в Москве», состоящей из трех отделений -- живописного, архитектурного и скульптурного.

Почти через 10 лет, в 1926--1927 учебном году, студенты Архитектурного факультета выполняли преддипломный проект, согласно программе которого на обширной территории на берегу реки Москвы требовалось запроектировать городок высшей художественной школы типа ВХУТЕМАСа с учебными корпусами и жилыми помещениями (квартиры преподавателей, общежитие для студентов). В выполненных по этой программе проектах были предложены разнообразные решения общей объемно-пространственной композиции участка застройки, запроектированы оригинальные по объемной структуре учебные корпуса и разработаны своеобразные решения жилых зданий.

Борьба за тематизацию студенческих работ

Проблема сближения ВХУТЕМАСа с запросами жизни проходила красной нитью через всю историю этого учебного заведения. Задача формулировалась так -- подготовить художников нового типа, которые бы в максимальной степени отвечали своей работой на социальный заказ нового общества. Идеи производственного искусства, активно внедрившиеся во ВХУТЕМАС, охватывали лишь одну сторону нового социального заказа -- решение социально-функциональных задач. Архитектура и производственное искусство призваны были формировать новую предметно-пространственную среду, отвечающую новому еще только складывавшемуся социалистическому образу жизни.

Идеи производственного искусства возникли вне ВХУТЕМАСа, но мощно ворвались на многие факультеты, сломав старый профессионализм и формируя новый. Процесс этот был трудным и долгим, что и отразилось на судьбе производственных факультетов, где лишь в конце 20-х годов стали выпускать специалистов.

Другая сторона нового социального заказа была связана с сюжетно-тематической проблематикой изобразительного искусства. Жизнь поставила перед художниками задачу -- отразить в понятных широкому массам формах революционные события эпохи. Ощущалась острая потребность в сюжетно-тематической картине. В живописи же в первые годы советской власти представители тех творческих течений, которые экспериментировали с художественной формой, оказались неподготовленными сразу ответить на этот новый социальный заказ. Сторонники крайних левых течений еще продолжали свои эксперименты с отвлеченной формой и постепенно шли к сближению с предметно-художественными видами творчества, выходя в предметный мир и решая ту часть социального заказа, которая была связана с производственным искусством. Пионеры советского дизайна вышли в основном из левого изобразительного искусства.

Представители же фигуративных течений, прежде всего члены «Бубнового валета» специализировались, если можно так выразиться, на таких жанрах как пейзажи, портрет и натюрморт. Они также оказались не готовы ответить на новый социальный заказ -- создавать сюжетно-тематические композиции. Вытеснив из ВХУТЕМАСа левых художников, эти живописцы основное

внимание в работе со студентами уделяли повышению их профессионального живописного мастерства. Они при активной поддержке студентов отстаивали станковую живопись и основательно укрепляли ее позиции во ВХУТЕМАСе.

Получилось так, что стремление к тематической картине возникло в первую очередь среди наиболее талантливых студентов мастерских, руководимых левыми преподавателями. С увлечением занимаясь экспериментированием в отвлеченных формах (под руководством В. Кандинского, Н. Удальцовой и других), студенты считали, что они создают всем доступное интернациональное искусство. Но уже в первой половине 20-х годов группа студентов ВХУТЕМАСа стала страстно обсуждать проблемы левого и особенно абстрактного искусства, приходя к выводам, что беспредметные композиции не несут того социального интернационального содержания, которое они видели в нем. Они сочли, что абстрактное искусство устарело и резко повернули к реализму уже в 1924 году, а затем в 1925 году, окончив ВХУТЕМАС, создали Общество художников-станковистов (ОСТ).

Особенно наглядно это видно на примере С. Лучишкина. Начав в 1919 году учиться во Втором ГСХМ в мастерской Архипова в добротных реалистических традициях, он в 1920 году попадает на Основное отделение Живописного факультета ВХУТЕМАСа, где проходит через четыре мастерские, руководители которых (Родченко, Попова, Экстер, Удальцова) преподавали тогда пропедевтику в отвлеченных композициях. Затем он занимается в мастерской Удальцовой, где беспредметные композиции студенты создавали часто умозрительно, без абстрагирования реальных постановок. В 1923--1924 годах Лучишкин доходит в своих экспериментах с отвлеченными композициями до «разрушения» всех отвлеченных форм и переходит к «текущей сферичности пространства».

И вдруг, вне всякой связи с предыдущим трехлетним увлечением экспериментами с отвлеченной формой, Лучишкин в 1924--1925 годах делает дипломную картину «Пионерия» в откровенно реалистических формах, используя приемы монтажа.

Однако группа студентов, вышедшая на задачи активного создания революционного искусства, в 1923--1925 годах окончила ВХУТЕМАС и далее работала в рамках ОСТ. В самом же ВХУТЕМАСе на основную студенческую массу идеи ОСТ не успели оказать решающего влияния.

А между тем за пределами ВХУТЕМАСа уже с начала 20-х годов нарастала борьба за тематизацию изобразительного искусства. Развернулась острая борьба сторонников сюжетно-тематической живописи практически со всеми другими течениями, которые видели основу развития живописи в формально-эстетических экспериментах и в расширении средств и приемов художественной выразительности. Сторонники сюжетно-тематического направления внедряли в искусство новую революционную тематику. Здесь в области содержания художественных произведений сосредоточили они свои поиски. Представителей других течений они, как правило, критиковали за формально-эстетические изыскания. Причем в пылу полемики сторонники сюжетно-тематического направления нередко неправомерно подменяли профессионально-творческие разногласия политическими разногласиями, обвиняя сторонников других течений в непонимании социального заказа эпохи или в сознательном нежелании ответить на него своим творчеством.

Ориентируясь на широкие слои трудящихся, как на основных потребителей нового революционного искусства, сторонники сюжетно-тематического направления в полемике со всеми отвергаемыми ими «экспериментальными» течениями сделали ставку на подчеркнуто «реалистические» средства и приемы художественной выразительности, которые у многих из них были близки к различным вариантам натурализма.

Новое творческое направление, сторонники которого подчеркивали свою преемственность с художниками-передвижниками, организационно оформилось в 1922 году, когда была создана Ассоциация художников революционной России (АХРР).

В опубликованной в мае 1922 года декларации АХРР говорилось:

«Наш гражданский долг перед человечеством -- художественно-документально запечатлеть величайший момент истории

в его революционном порыве.

Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьян, деятелей революции и героев труда.

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата...

Это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения...

Революционный день, революционный момент -- героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания¹.

Свой метод творчества сторонники АХРР, признавая преемственность в искусстве, определяли и как «героический реализм», и как «художественный документализм».

Так, одно из влиятельнейших творческих течений в советском изобразительном искусстве 20-х годов возникло и организационно оформилось не только вне какой-либо прямой связи с преподавателями и студентами ВХУТЕМАСа, но и на этапе своего формирования полемически противопоставило себя течениям, представители которых составляли основу преподавателей-живописцев. Это обстоятельство обострило отношения между ВХУТЕМАСом и АХРРом.

Как же получилось, что борьба за новую тематику в изобразительном искусстве оказалась в первой половине 20-х годов вне основных проблем творческой жизни ВХУТЕМАСа? И правильно ли вообще так ставить вопрос?

Новое отношение к содержательной стороне изобразительного искусства пришло сначала в Первые и Вторые ГСХМ, а затем и во ВХУТЕМАС вместе с новым контингентом учащихся. Студенты активно участвовали в выполнении и размножении плакатов для фронта, в оформлении революционных праздников. Но в самом учебном процессе тогда основное внимание как преподавателей, так и студентов было сосредоточено сначала на борьбе за привлечение в высшую художественную школу представителей различных творческих течений, затем последовательно боролись за внедрение «объективного метода» преподавания, за идеи производственного искусства, за сохранение станкового искусства. И все эти движения, в которых активно участвовало студенчество, привели к позитивным результатам: были привлечены к преподаванию сторонники различных течений, был внедрен «объективный метод» преподавания, взята на вооружение концепция производственного искусства, отстояли необходимость станкового искусства.

В результате в первой половине 20-х годов проблема внедрения во ВХУТЕМАС сюжетно-тематических композиций не была в центре внимания, хотя молодежь неоднократно поднимала эти вопросы и в те годы. Но, как уже отмечалось выше, основной костяк преподававших во ВХУТЕМАСе живописцев по своим профессионально-творческим устремлениям не был готов к созданию сюжетно-тематических композиций.

Все это создало во второй половине 20-х годов весьма сложную и даже драматичную ситуацию в процессе внедрения во ВХУТЕМАС идей АХРРа.

Студенческая молодежь, особенно пришедшая во ВХУТЕМАС через Рабфак (выходцы из среды рабочих и крестьян), остро воспринимала действительное имевший место отрыв в работе изобразительных факультетов от происходящих за пределами вуза процессов строительства нового общества. Уделяя основное внимание повышению профессиональной грамотности своих учеников многие преподаватели (живописцы, графики, скульпторы), по-видимому, не всегда сознавая это, способствовали известной академизации преподавания. Художественный уровень студенческих работ стараниями преподавателей действительно возрастал, но при этом явно понижался уровень формально-эстетического и содержательно-тематического новаторства. Особенно это было заметно на работах Живописного факультета (прежде всего на станковом отделении).

Нарастающая за стенами ВХУТЕМАСа тенденция освоения новой революционной тематики, поворот многих художников от новаторства формально-эстетического к новаторству содержательному (социально-политическому) -- все это стало знамени-

ем времени. Высоко поднявшаяся в живописи к середине 20-х годов волна сюжетно-тематических поисков захлестнула во второй половине 20-х годов ВХУТЕМАС, что существенно повлияло на всю обстановку в вузе.

Лишь Архфак и Дерметфак, где сюжетно-тематическое содержание не входило в структуру художественного образа, оказались не задетыми этой волной.

Вообще необходимо отметить важное различие в архитектуре, дизайне (производственном искусстве) и изобразительном искусстве 20-х годов с точки зрения соотношения в творческих поисках формальной и социальной новизны.

Новаторские течения, которые во второй половине 20-х годов уже определяли общую ситуацию в советской архитектуре, органически сочетали в себе социальную и формальную новизну. Такая же ситуация была характерна и для рождавшегося тогда дизайна. Архфак и Дерметфак не испытывали никаких сложностей и противоречий с этой точки зрения -- они были как бы на острие социального и формального новаторства в архитектуре и дизайне.

В изобразительном же искусстве произошло раздвоение в области новаторских поисков -- одни художники и течения вели формально-эстетические, другие содержательно-тематические поиски. Ситуация осложнялась еще и тем, что пик формальных экспериментов в изобразительном искусстве был уже в прошлом, когда стала нарастать борьба за новую тематику. Не увидев в экспериментах левых художников средств и приемов, которые сделали бы доступными массовому зрителю содержание тематических композиций, сторонники АХРР через голову всех новых течений первой четверти XX века обратились к традициям второй половины XX века. Осваивая опыт художников-передвижников, сторонники АХРР усилили натуралистические тенденции этого течения.

В результате в советском изобразительном искусстве 20-х годов сложилась своеобразная творческая ситуация. Сосуществовали полемизировавшие друг с другом как крайне левые (хотя и быстро затухавшие), так и почти натуралистические течения, между которыми располагался весь спектр самых различных творческих школ.

И хотя, как авторы 20-х годов, так и многие современные авторы, противопоставляли и противопоставляют творчество левых художников и членов АХРР, пожалуй, произведения сторонников именно этих полярных по своим творческим установкам течений вместе дают наиболее полную картину сложных процессов в советском изобразительном искусстве тех лет. Разумеется, нельзя представить себе советское искусство 20-х годов без работ членов ОСТА и других творческих организаций. Но в данном случае мне хотелось бы подчеркнуть, что и крайне левые течения первых лет Советской власти и натуралистическая революционная документалистика 20-х годов правдиво отражают реальные процессы в творческих поисках. Их нельзя только противопоставлять друг другу. Они вместе составляли формально-эстетический и содержательно-тематический авангард советского изобразительного искусства тех лет.

Итак, формальные и социально-содержательные эксперименты в изобразительном искусстве 20-х годов дополняли друга друга. Но это, разумеется, в целом, да и то, если смотреть на тот период с дистанции времени. На деле же (за некоторым исключением, пожалуй, ОСТА) тогда не было творческих течений, сторонникам которых удалось бы органически сплавить и достижения левого искусства, и социальный заказ на создание содержательно-тематических композиций.

И получилось так: когда поддержанная политически активной частью студенчества волна увлечения революционной тематикой захлестнула ВХУТЕМАС, многие преподаватели-живописцы оказались неподготовленными к новой ситуации.

Это проявилось уже на Академической конференции Живописного факультета в ноябре 1926 года, когда новый ректор ВХУТЕМАСа Новицкий, опираясь на требования студентов, поставил вопрос о необходимости отражать в их работах современную действительность, социальные процессы в новом обществе. Выступая на этой конференции студенты ратовали за включение в программу преподавания работу над тематической компози-

¹Цитирую по книге «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов», М., 1962, с. 120.

цией. Преподаватели же факультета (Р. Фальк, И. Машков, П. Кузнецов, Д. Штеренберг) говорили о том, что главная задача высшей художественной школы -- научить студентов профессиональной грамоте, художественно-композиционному мастерству, умению использовать закономерности построения художественной формы, что срок обучения не позволяет включить в программу тематическую картину. Однако в резолюции конференции предлагалось ввести в программу тематические композиции.

Но перестраивался Живописный факультет (особенно его станковое отделение) не так быстро, как это некоторым хотелось. В результате, начиная с 1927 года, этот факультет стал постоянной мишенью для критики общественных организаций ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

В первом выпуске газеты ВХУТЕМАСа (май 1927 года) в заметке, автор которой скрылся за инициалами, резко критиковался Живописный факультет, особенно мастерские Р. Фалька и А. Шевченко. По мнению автора статьи, руководители мастерских практически не руководят студентами, которые предпочитают работать в манере руководителя. Вот как описано положение дел в мастерской Фалька: «Натурщик в бане, цвета кровельного железа, женщины шоколадного цвета с горчицей, бесчисленные «натюрморты» и все это в рамках, созданных руководителем мастерской».

И далее в статье такие обобщения: «Подход настолько субъективен и непоследователен, что естественного развития в работах студентов по мере приближения к выпуску не видно»¹.

Критика, как видим, выходила за рамки борьбы за тематическую композицию. Не устраивал и сам метод преподавания многих

Нельзя не отметить, что сами по себе призывы приблизить преподавание на изобразительных факультетах ВХУТЕМАСа к требованиям жизни были весьма своевременными. Страна переживала социальные перемены, вступала в эпоху ускоренной индустриализации. Возводились индустриальные гиганты, за строительством которых следил народ. И художники хотели участвовать в этом общем процессе строительства новой жизни. Они с увлечением рисовали то, что происходило на новостройках и заводах, в создававшихся тогда колхозах и совхозах.

Студенты ВХУТЕМАСа летом также стремились попасть туда, где наиболее наглядно отражались процессы строительства нового общества. Из летних поездок они привозили зарисовки со строительства новых индустриальных гигантов, из колхозов и совхозов, с нефтяных промыслов, заводов и фабрик.

Внедрялась революционная и социально направленная тематика в курсовые и дипломные работы. Особенно это было характерно для монументального отделения Живописного факультета. Однако быстрое возрастание количества содержательно-тематических композиций в работах студентов не сопровождалось столь же быстрым повышением профессионально-художественного уровня студенческих работ.

Это было характерно прежде всего для станкового отделения Живописного факультета, а также, хотя и в меньшей степени, для монументального отделения. Все же и здесь высокий профессионализм в техническом осуществлении росписей и достаточная грамотность в рисунке и цветовом решении композиции явно обгоняли уровень содержательно-композиционного решения росписи. Социально-политическая новизна и остро-сюжетная подача революционной тематики не создала в рамках ВХУТЕМАСа яркой школы монументальной живописи, о которой можно было бы говорить как о крупном художественном явлении в масштабе искусства XX века. Хотя все предпосылки для этого казалось бы были -- высокопрофессиональные преподаватели, глубокое изучение техники стенописи и т.д. Не хватало, видимо, все-таки принципиально новой художественной концепции у руководителей монументального отделения. Да и среди студентов не оказалось таких ярких фигур, которые вне зависимости от преподавателей вышли бы на такой уровень генерирования нового, о котором можно говорить как о художественном открытии.

А между тем активно разворачивалась борьба студентов ВХУТЕМАСа за социально-политическую тематизацию заданий и ученических работ. Большая группа рабфаковцев и студентов

Живописного, Скульптурного, Графического, Текстильного и Керамического факультетов ВХУТЕМАСа вступала в ОМАХРР (Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России) или поддерживала идеи этой организации.

Интересно и художественно продуктивно протекали процессы тематизации студенческих работ на Керамическом и Текстильном факультетах.

На Керамическом факультете в конце 20-х годов от прежнего увлечения рационализацией формы посуды перешли к внедрению тематических росписей, причем поиски самой формы изделий на какое-то время отошли на задний план.

Особенно следует выделить поистине экспериментально-творческий процесс тематизации рисунка на Текстильном факультете ВХУТЕИНа. Если на других факультетах этот процесс происходил, как правило, под влиянием импульсов, шедших извне, т.е. центр генерирования новых идей находился не во ВХУТЕМАСе, то на Текстильном факультете было иначе. Именно здесь во второй половине 20-х годов сложилась группа талантливых студентов (Ф. Антонов, Д. Лехтман, З. Маркина, М. Назаревская, Л. Райцер, Т. Чачиани и др.), которые взяли на себя задачи разработки и внедрения в текстиль тематического рисунка.

Кроме того важно отметить и еще одно обстоятельство. На других факультетах ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа внедрение тематических композиций происходило не только без преимущества с достижениями левого искусства, но часто даже с подчеркнутым отказом от каких-либо профессиональных средств и приемов левого искусства.

На Текстильном факультете ситуация была иная. Студенты, прошедшие дисциплины общей композиции, где использовались отвлеченные рисунки, и высоко ценившие работы Поповой и Степановой в области текстиля, разрабатывая тематические рисунки, в максимальной степени использовали все, что было внедрено в текстиль левыми художниками. В результате было создано действительно оригинальное творческое направление, которое около пяти лет определяло общее развитие текстиля в стране. Причем центр формирования этого творческого течения находился на Текстильном факультете ВХУТЕМАСа, студенты и выпускники которого активно и успешно внедряли тематический рисунок на текстильных предприятиях страны.

За короткий срок было создано большое количество интересных по тематике и по художественному решению тканей, которые в целом составили заметное явление в искусстве, о чем свидетельствует все возрастающее в последние годы внимание к советским тематическим тканям конца 20-х -- начала 30-х годов во многих странах. Созданы же эти ткани в основном студентами и выпускниками ВХУТЕИНа.

Если абстрактные композиции начала 20-х годов и тематические работы второй половины 20-х годов студентов Живописного факультета выглядят как работы принципиально различных творческих школ, то отвлеченные и тематические рисунки для тканей воспринимаются как этапы формообразования в одной стилеобразующей системе.

Можно подойти к проблеме внедрения на факультетах ВХУТЕМАСа современной тематики и с позиций оценки уровня профессионализма студенческих работ.

В 1918--1922 годы левое искусство ворвалось на факультеты ГСХМ и ВХУТЕМАСа, ломая старый академический профессионализм и вырабатывая новый профессионализм, причем в области отвлеченных композиций студенты быстро вышли на высокий уровень профессионализма.

Движение за тему тоже шло во ВХУТЕМАСе, ломая уже сложившийся профессионализм. Но набрать должный уровень нового профессионализма в области сюжетно-тематических композиций в станковой картине и в монументальной росписи все же не удалось. То, что делалось тогда в области сюжетно-тематических композиций в живописи за пределами ВХУТЕИНа (в том числе и членами АХРР), было все же выше по уровню профессионализма. Не было и какой-либо принципиальной оригинальности в сюжетно-тематических живописных композициях студентов ВХУТЕИНа, что хотя бы частично компенсировало недостаточный уровень профессионализма. В какой-то степени оригинальность

¹Е.Г. Шаг вперед, два на месте. По мастерским Живописного ф-та. Газета «Красный Октябрь», 1 мая 1927 г., с. 2.

проявлялась в самом размахе монументальных работ, которые студенты коллективно выполняли в рабочих клубах, казармах и т.д.

Большей степенью оригинальности отличались работы студентов по оформлению различного рода праздников, но многие из них не были прямо связаны с программой обучения, хотя и выполнялись нередко под руководством преподавателей ВХУТЕИНа. При Новицком такие работы студентов поощрялись -- это рассматривалось как связь с реальными запросами общества. В работах по оформлению, особенно, когда студенты делали объемные сатирические фигуры, оригинальность самих приемов и форм нередко отодвигала на второй план проблему уровня профессионализма.

В работах же студентов Текстильного факультета внедрение тематики не сломало профессиональный уровень, приобретенный при разработке отвлеченных и чисто декоративных рисунков, а всемерно использовало этот уровень.

Пропедевтика на новом этапе

Выше уже отмечалось, что в годы ректорства В. Фаворского в созданной в начале 20-х годов системе пропедевтических дисциплин происходила быстрая эволюция, в ходе которой некоторые из этих дисциплин преобразовывались целиком или частично в традиционные общехудожественные предметы.

При новом ректоре П. Новицком Основное отделение из двухгодичного стало одногодичным и процесс вхождения в пропедевтические дисциплины традиционных общехудожественных предметов продолжался.

К последующему году существования ВХУТЕМАСа (т.е. к 1929--1930 учебному году) комплекс художественных дисциплин Основного отделения включал рисунок, живопись, объем и пространство. Кроме того в качестве вспомогательной для этих дисциплин существовала дисциплина цвета, в которой теоретически и практически изучались природа цвета и законы сочетания цветов на основах оптики.

Созданные в начале 20-х годов левыми художниками первые пропедевтические дисциплины на Живописном, Архитектурном и Скульптурном факультетах рассматривались ими не только как учебные дисциплины в рамках «объективного метода» преподавания, но и как эффективный инструмент внедрения на этих факультетах процессов формообразования, характерных для новаторских творческих течений. Быстрое изменение творческой направленности в изобразительном искусстве (отход от формально-эстетических экспериментов) привело к тому, что дисциплины «Цвет», «Графика» и «Объем» в своем прежнем виде оказались не связанными с методикой преподавания на специальных изобразительных факультетах. И они были преобразованы. Лишь дисциплина «Пространство», сыгравшая важную роль в изменении творческой направленности на Архитектурном факультете, полностью сохранила все свои принципы и продолжала активно влиять на процессы формообразования также и на Дерматфаке, на Театрально-декоративном отделении Живописного факультета и др.

Коллектив преподавателей дисциплины «Пространство», состоявший из архитекторов -- учеников Ладовского, все больше брал на себя роль основного ядра художественного комплекса дисциплин Основного отделения. Из этого коллектива вышел и новый декан Основного отделения -- В. Балихин, избранный на эту должность в конце 20-х годов. Под его руководством готовился учебник по дисциплине «Пространство».

Рост авторитета этой дисциплины на Основном отделении был безусловно связан с ростом авторитета Архитектурного факультета. Причем Ладовский -- создатель психоаналитического метода преподавания, положенного в основу дисциплины «Пространство», продолжал развивать и углублять научное обоснование своего метода. В 1927 году он организовал во ВХУТЕИНе психотехническую лабораторию.

В разработанной в 1929 году общей программе Основного отделения были четко сформулированы две основные задачи преподавания комплекса художественных дисциплин: 1) дать студентам всех специальностей общую художественную подготовку, необходимую для решения синтетических художественно-

производственных задач на всех факультетах; 2) дать студентам необходимые знания и навыки для решения формальных и элементарно-композиционных задач, лежащих в основе всех пространственных искусств.

Следовательно на Основном отделении (и в первую очередь его новый декан В. Балихин) четко осознавали место и роль комплекса художественных дисциплин как в общей художественной подготовке студентов, так и во взаимодействии между собой различных пространственных искусств.

С приходом к руководству Основным отделением В. Балихина явно усилилась тенденция использовать комплексность преподавания общехудожественных дисциплин для усиления формально-композиционной подготовки студентов на специальных факультетах и даже для влияния на программы преподавания на этих факультетах.

В. Балихин писал в 1929 году, что отсутствие «органического развития принципов Основного отделения на факультетах ведет к кризису, выражающемуся в неясных целевых установках и в ослаблении формально-композиционных задач».

«Отсутствие объективной, формально-композиционной базы в программах по художественному проектированию, а также недооценка значения Основного отделения, способствовали застарелости кризиса факультетов».

Основное отделение являлось... зародышем и базой новой системы художественного образования. В организацию Основного отделения была заложена идея роста нового вуза и цель изживания прикладничества. Изучение комплекса художественных дисциплин, усвоение формальных элементов и композиционных принципов, лежащих в основе построения всякой формы и должны были служить... основой органического конструирования новых форм вещей»¹.

П. Новицкий, уделяя главное внимание приближению программы обучения во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе к реальным запросам жизни, не уделяя однако необходимого внимания Основному отделению. В полемике с концепцией своего предшественника (В. Фаворского), который предлагал распространить на всю структуру ВХУТЕМАСа деление Основного отделения на формальные концентры, Новицкий был даже склонен рассматривать Основное отделение как отвлечение студентов от конкретных задач и как задержку в их специализации.

Выступая на Академической конференции ВХУТЕМАСа в конце 1926 года, он говорил: «Основное отделение имело тенденцию быть основным не только по названию, но и в смысле установки линии вуза, оно мечтало осуществлять контроль над постановкой преподавания на всех остальных факультетах. Теперь эта тенденция сломлена, и Основное отделение возвращается к своей нормальной задаче: быть подготовительным отделением, обслуживающим другие факультеты»².

Новицкий видел роль Основного отделения прежде всего в повышении художественного и общеобразовательного уровня вновь поступающей во ВХУТЕМАС недостаточно подготовленной молодежи. Он искренне считал, что «существование Основного отделения является временным, потребность в нем отпадет, лишь скоро Институт будет нормально пополняться достаточно подготовленной рабочей-крестьянской молодежью из подготовительных школ»³.

Последний учебный год ВХУТЕИНа

В 1930 году ВХУТЕИН был расформирован. О его закрытии много писали, причем чаще всего о причинах, приведших к его ликвидации, говорили с позиций определенных творческих концепций. Сторонники производственного искусства (в том числе и П. Новицкий) расценивали случившееся как разгром художественного образования. Противники производственного искусства (в том числе и В. Фаворский) считали, что именно «игра в инженеры» привела к развалу комплексной высшей художественной школы.

Что же все-таки произошло на самом деле -- какие причины привели к закрытию ВХУТЕИНа?

Попробуем разобраться в этом вопросе без эмоций, а анализируя реальную проблемную ситуацию тех лет.

Сначала рассмотрим внешние по отношению к ВХУТЕИНу

¹Газета «Борьба за кадры», 1930, N 4--5, с. 3.

²ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 177, л. 18--19.

³Сборник «ВХУТЕИН», М., 1929, с. 3.

обстоятельства, связанные с общими процессами как в хозяйственной и культурной жизни страны, так и в системе высшего образования.

В конце 20-х годов страна переживала подъем в связи с ускоренной индустриализацией, начатой первой пятилеткой (1928--1932 гг.). Строились многочисленные промышленные предприятия, возводились новые города, создавались проектные и научные учреждения. И сразу обнаружился резкий дефицит специалистов с высшим образованием, а также недостаточная связь с реальными практическими задачами выпускников высших учебных заведений.

С целью приближения вузов к реальным потребностям практики перестраивались учебные программы, чтобы увязать их с конкретными задачами пятилетки. Была введена в высшей школе так называемая непрерывная практика студентов на производстве. Если до этого производственная практика обычно проводилась весной и летом, то теперь студенты в течение всего года чередовали работу с учебой.

Для производственных факультетов ВХУТЕИНа непрерывная производственная практика студентов была благом, так как на производстве практически продолжалась учеба в реальных производственных условиях -- на текстильных фабриках, фарфоровых заводах, в типографиях и т.д. Это способствовало более тесным контактам производственных факультетов с промышленностью и, кроме того, наглядно выявляло уровень подготовки студентов. Так, например, уже первый опыт проведения такой практики продемонстрировал большую заинтересованность промышленности в специалистах, готовившихся на Дерметфаке. За короткий срок все старшекурсники этого факультета были законспектированы предприятиями, которые не только в будущем хотели видеть их в своем коллективе, но и уже в процессе прохождения непрерывной производственной практики фактически использовали их как специалистов.

Но, например, для Живописного факультета непрерывная производственная практика, когда студенты оформляли клубы или красные уголки на предприятиях, фактически сокращала почти вдвое профессиональную художественную подготовку, которая для этого факультета требовала специфических условий учебной мастерской.

Состоявшийся в ноябре 1929 года Пленум ЦК ВКП(б) обратил внимание на необходимость ускоренной подготовки специалистов в связи с острой нехваткой их в народном хозяйстве. В резолюции Пленума была дана установка: «Расширить сеть вузов нового типа с резко выраженной специализацией по определенным отраслям промышленности с сокращением сроков обучения (3 года), установив предельным сроком для всех остальных вузов 4 года обучения. В соответствии с этим должны быть пересмотрены учебные планы и программы, причем необходимо решительно устранить формально механический подход к этой работе...»¹.

Во ВХУТЕМАСе установленный сначала четырехлетний срок был увеличен затем до 5 лет, но и после этого неоднократно поднимался вопрос о том, чтобы добавить еще полгода на дипломный проект. Практически же на многих факультетах (особенно на производственных) студенты нередко учились 6, 7 и даже 8 лет.

Разумеется, и в тот период всем было ясно, что более длительный срок обучения способствует более углубленной подготовке специалиста. Наша страна в тот период технически сильно отставала от развитых капиталистических стран. Была поставлена задача в кратчайшие сроки ликвидировать это отставание. Это потребовало мобилизации всех резервов. Курс на ускоренную индустриализацию, требовал ускоренной подготовки специалистов.

Чтобы сразу дать народному хозяйству дополнительных специалистов во многих высших учебных заведениях весной 1930 года наряду с дипломированными выпускниками и студентов следующего за выпускным курса, что позволило практически удвоить выпуск специалистов так остро необходимых народному хозяйству. Такие двойные выпуски были осуществлены в начале 1930 года и во ВХУТЕИНе (в частности Архитектурный факультет выпустил тогда рекордное число дипломированных специалистов -- более 100 человек).

¹Цитирую по газете «Борьба за кадры», 1930, N 4--5, с. 3.

Проводившаяся в 1929--1930 году реформа высшего образования преследовала цели приблизить профиль выпускаемых специалистов к запросам конкретных отраслей народного хозяйства. В связи с этим многие высшие учебные заведения (особенно технические) передавались из системы Наркомпроса в ведение специализированных Наркоматов. В связи с этим расформировывались и некоторые комплексные высшие учебные заведения, готовившие специалистов для различных отраслей народного хозяйства.

Одним из таких комплексных вузов и был ВХУТЕИН, который в 1930 году не просто закрыли, а именно расформировали, распределив отдельные его факультеты по соответствующим ведомствам.

Архитектурный факультет ВХУТЕИНа был объединен с архитектурно-строительным факультетом МВТУ и на их базе был создан самостоятельный Архитектурно-строительный институт.

Текстильный факультет ВХУТЕИНа был включен в качестве факультета в Текстильный институт.

Полиграфический факультет был передан Полиграфическому институту.

Керамический факультет был преобразован в Художественный факультет Института Силикатов.

Живописный и Скульптурный факультеты перевели в Ленинград и объединили с соответствующими факультетами Академии художеств.

На базе деревообделочного отделения Дерметфака был создан Институт по обработке твердых и ценных пород дерева, вскоре преобразованный в Лесотехнический институт, где готовили инженеров.

Студентов металлообрабатывающего отделения Дерметфака перевели в технические вузы (например, в МВТУ).

Таким образом, в результате расформирования ВХУТЕИНа больше всего пострадала созданная здесь дизайнерская школа. Если большинство факультетов ВХУТЕИНа передавали в специализированные Институты с сохранением художественного уклона образования, то студентам Дерметфака, не успевшим окончить ВХУТЕИН, негде было продолжать специализироваться как дизайнерам, они завершали образование как инженеры.

Таким образом, долго и мучительно создававшаяся отечественная школа по подготовке дизайнера, выработавшая свою методику и уже успевшая создать свои традиции, была практически утрачена с расформированием ВХУТЕИНа в 1930 году. Это не могло впоследствии не сказаться на развитии дизайна в нашей стране.

Были определенные потери и в области общехудожественной пропедевтики. Но потери эти фактически были подготовлены еще в недрах ВХУТЕИНа. Дело в том, что еще в конце 1929 года в стремлении сразу же начинать специализацию студентов, руководство ВХУТЕИНа ликвидировало Основное отделение, передав преподавание общехудожественных предметов на специальные факультеты.

В редакционной статье, опубликованной в газете ВХУТЕИНа и отражавшей, судя по всему, позицию руководства Института, комментировался этот факт и давалась общая оценка Основного отделения.

«В связи с тем, что реорганизация втуза требует ввести специализацию с 1-го семестра -- самостоятельность Основного отделения отпадает...

Положительной работой Основного отделения было то, что оно, отрицая классический принцип художественного образования, создало новые системы формально-художественного образования, исходя из целостности восприятия и организации пространства...

Система Основного отделения была именно в том сильна, что художественно-формальное образование было экономно, оно сократило художественно-формальное образование и тем самым дало возможность быстро проходить художественно-производственное обучение...

Отрицательным в системе Основного отделения нужно признать: отсутствие увязки художественно-формального образования с художественно-производственными задачами, что привело к абстракции художественных форм...

Систему методов Основного отделения необходимо сохра-

нить, поставить в зависимость от принципов реорганизации вуза и в зависимости от художественно-производственных задач»¹.

Коллектив преподавателей Основного отделения в сложившейся ситуации в сжатые сроки проделал большую работу по определению форм и методов вращивания формально-композиционных принципов и методов Основного отделения в художественно-производственную работу факультетов.

В конце ноября 1929 года было принято специальное постановление Совета Основного отделения по вопросу о преподавании художественных дисциплин в связи с ликвидацией Основного отделения.

Это постановление было адресовано всем факультетам в качестве рекомендаций при разработке факультетских программ.

В постановлении говорилось о необходимости сохранения на всех факультетах комплекса художественных дисциплин Основного отделения: рисунка, живописи, объема, пространства, практикума по цвету. Предлагалось отвести для преподавания этих дисциплин первый семестр, рисунок же продолжать и на последующих семестрах. Со второго семестра художественные дисциплины рекомендовалось прорабатывать в применении к производственным заданиям факультетов.

Но эти рекомендации в самом ВХУТЕИНе не успели претвориться в жизнь. В то же время многие из них, как и вообще традиции Основного отделения, некоторое время использовались в учебном процессе на ряде факультетов и после расформирования ВХУТЕМАСа. Особенно устойчивыми эти традиции оказались в Архитектурно-строительном Институте, где в начале 30-х годов преподаватели дисциплины «Пространство» и архитектурной пропедевтики продолжали преподавать на основе психоаналитического метода. Преподавалась будущим архитекторам и дисциплина «Объем».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем некоторые итоги.

Итак, что же такое ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН?

Что прежде всего привлекает нас в его творческом наследии -- опыт формирования комплексного художественно-технического высшего учебного заведения или же связанные с ним творческие процессы формообразования?

Разумеется, привлекает и то и другое. И все же по мере того, как я на протяжении более двадцати лет выявлял и анализировал проектно-изобразительный материал ВХУТЕМАСа, лично для меня становилось все более очевидным, что мы имеем дело с важнейшим центром генерирования формообразующих и стилизирующих идей в масштабе мирового искусства XX века.

ВХУТЕМАС, пожалуй, в максимальной степени отразил в себе все те сложные и противоречивые творческие процессы, которые протекали тогда в художественной жизни нашей страны.

Он был тесно связан практически со всеми крупными художественными организациями и учреждениями Москвы (Живкоульптарх, ИНХУК и др.). В недрах ВХУТЕМАСа возникли или были с ним тесно связаны многочисленные творческие объединения, общества и группы -- Обмоху, АСНОВА, ОСТ, ОСА, АРУ, «Бытие», «Маковец», «Московские живописцы», НОЖ, ОМХ, ОМАХРР, «Октябрь», РАПХ, «Рост», «Цех живописцев», «Четыре искусства» и др.

В эти объединения и группы входили преподаватели, выпускники и студенты ВХУТЕМАСа, что превращало это комплексное высшее художественное заведение в бурлящий котел, где шла борьба различных творческих концепций, бушевали страсти, низвергались одни идолы, появлялись новые кумиры.

Важной спецификой ВХУТЕМАСа (что отличало его от художественных учебных заведений других стран) была необычайная активность студентов в определении творческой направленности вуза. Еще со времени ГСХМ, когда студентам были предоставлены широкие (в отдельных случаях почти диктаторские) права, студенты ощущали себя во ВХУТЕМАСе раскованно и принимали участие в общественной жизни вуза на равных с преподавателями.

Такая необычная для учебного заведения самостоятельная роль студентов (и их общественных организаций) многократно

усиливала творческие потенции ВХУТЕМАСа как генератора новых формообразующих и стилиобразующих идей, превращала его в катализатор этих идей. Но, разумеется, если эти идеи были. А принципиально новые идеи на протяжении всей истории ГСХМ и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (т.е. в 1918--1930 гг.) в различных видах художественного творчества возникали далеко не равномерно. И в этом ВХУТЕМАС был неотделим от породившей его эпохи.

Все, что происходило тогда в общих процессах развития стиля XX века, в процессах взаимодействия различных искусств и рождения новых видов художественного творчества (дизайна) -- все это отражалось на ВХУТЕМАСе и чутко отзывалось в нем. Поэтому так причудливо пульсировала жизнь на различных факультетах ВХУТЕМАСа, которые сменяли друг друга в роли творческих лидеров.

Всего 12 лет (включая ГСХМ), а сколько событий, сколько сменилось концепций и течений, как изменились за эти годы и состав преподавателей, и творческие симпатии студентов.

Нельзя хотя бы кратко не остановиться и еще на одной проблеме, о которой часто упоминают в публикациях о ВХУТЕМАСе. Дело в том, что ВХУТЕМАС бурлил не только под влиянием борьбы различных творческих концепций. Он был и ареной политической, классовой борьбы в среде студенчества.

В 20-е годы эта борьба была в той или иной мере характерна для всех высших учебных заведений. Советское государство столкнулось в первые послереволюционные годы с массовым саботажем чиновников и специалистов, с бегством из страны значительной части интеллигенции, не принявшей революции. Это поставило Советскую власть перед необходимостью создавать новую (как тогда говорили «трудовую») интеллигенцию, ориентируясь прежде всего на выходцев из рабочих и крестьян. Был на какое-то время ограничен прием в высшие учебные заведения детей представителей других социальных групп, особенно так называемых нетрудовых элементов. Проводилась линия на максимальную пролетаризацию состава студентов высших учебных заведений, ориентировались на тех, кто заканчивал рабфаки. Но проведение этой линии не везде и не всегда протекало гладко. Были трудности, были перегибы и ошибки.

Особенно сложной оказалась задача пролетаризации состава студентов в художественных вузах, где от студента требовались определенные художественные способности, которые далеко не всегда совпадали с соответствующим социальным происхождением. В результате во ВХУТЕМАСе в среде студентов сложилось переплетение как бы две иерархии -- по степени художественной одаренности и по социальному происхождению и политической активности.

Такая ситуация нередко приводила к неправомерной оценке творческих расхождений как политических разногласий. Особенно обострились эти вопросы в условиях НЭПа, когда появилась новая социальная прослойка. Студенты -- выходцы из рабочих и крестьян бурно реагировали на любой факт, когда выяснялось, что кто-то из студентов скрыл при поступлении во ВХУТЕМАС, что он происходит из среды непманов. Общественные студенческие организации требовали исключить таких студентов из ВХУТЕМАСа вне зависимости от степени их художественной одаренности. Попадало и преподавателям, пытавшимся защитить таких студентов.

Максимализм студенческой молодежи, выступавшей за «чистоту» социального происхождения студентов, приводил в ряде случаев к неоправданному отчислению из ВХУТЕМАСа действительно одаренных студентов (впоследствии многие из них были восстановлены в вузе).

Острой политической борьбой насыщены и многие публикации в газете ВХУТЕМАСа.

И хотя материалы ВХУТЕМАСа представляют огромный интерес как наследие одного из важнейших центров генерирования новых творческих идей, нельзя не отдать должное и собственно учебно-педагогическому наследию этого уникального комплексного художественно-технического вуза.

Сохранилось огромное количество текстовых документов, отражающих методику преподавания на различных факультетах и индивидуальные методы обучения отдельных преподавателей. Эти материалы уже много лет изучаются специалистами. Пред-

¹Газета «Борьба за кадры», 1930, N 4--5, с. 3.

стоит еще большая и длительная работа по тщательному анализу многочисленных методик и учебных программ, сравнение их с программами других учебных заведений с целью выявления того позитивного, что может быть использовано в современных условиях. Многие в этом направлении уже сделано и в ряде высших учебных заведений нашей страны (в частности в тех, где готовят архитекторов и дизайнеров) с успехом используется учебно-методическое наследие ВХУТЕМАСа.

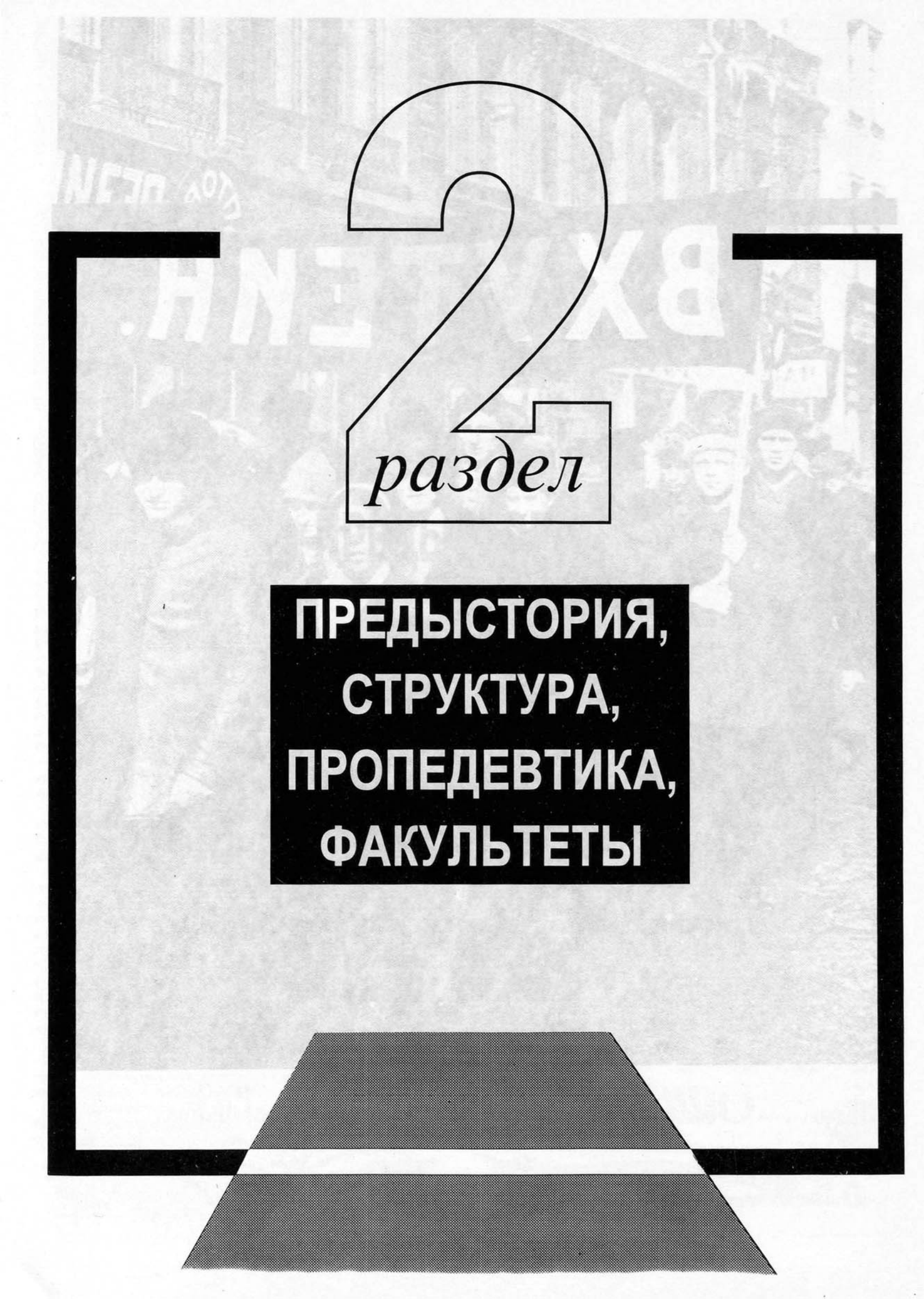
Особенно внимательно с этой точки зрения изучается в последнее время опыт преподавания во ВХУТЕМАСе общехудожественной и специализированной пропедевтики, дисциплины

которой и ее общую систему можно рассматривать как одно из важнейших достижений ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

В целом представленный в данном издании материал, несмотря на формально-стилистическое разнообразие, а может и благодаря этому, дает широкую картину того, в каких условиях шло становление искусства в первые годы Советской власти, когда было создано многое из того, что существенно повлияло на искусство XX века в целом. ВХУТЕМАС был одним из важнейших центров советского художественного авангарда. Публикуемые в этом издании проектно-графические и живописно-пластические материалы, я надеюсь, убедительно доказывают это.

2 раздел

ПРЕДЫСТОРИЯ, СТРУКТУРА, ПРОПЕДЕВТИКА, ФАКУЛЬТЕТЫ



2

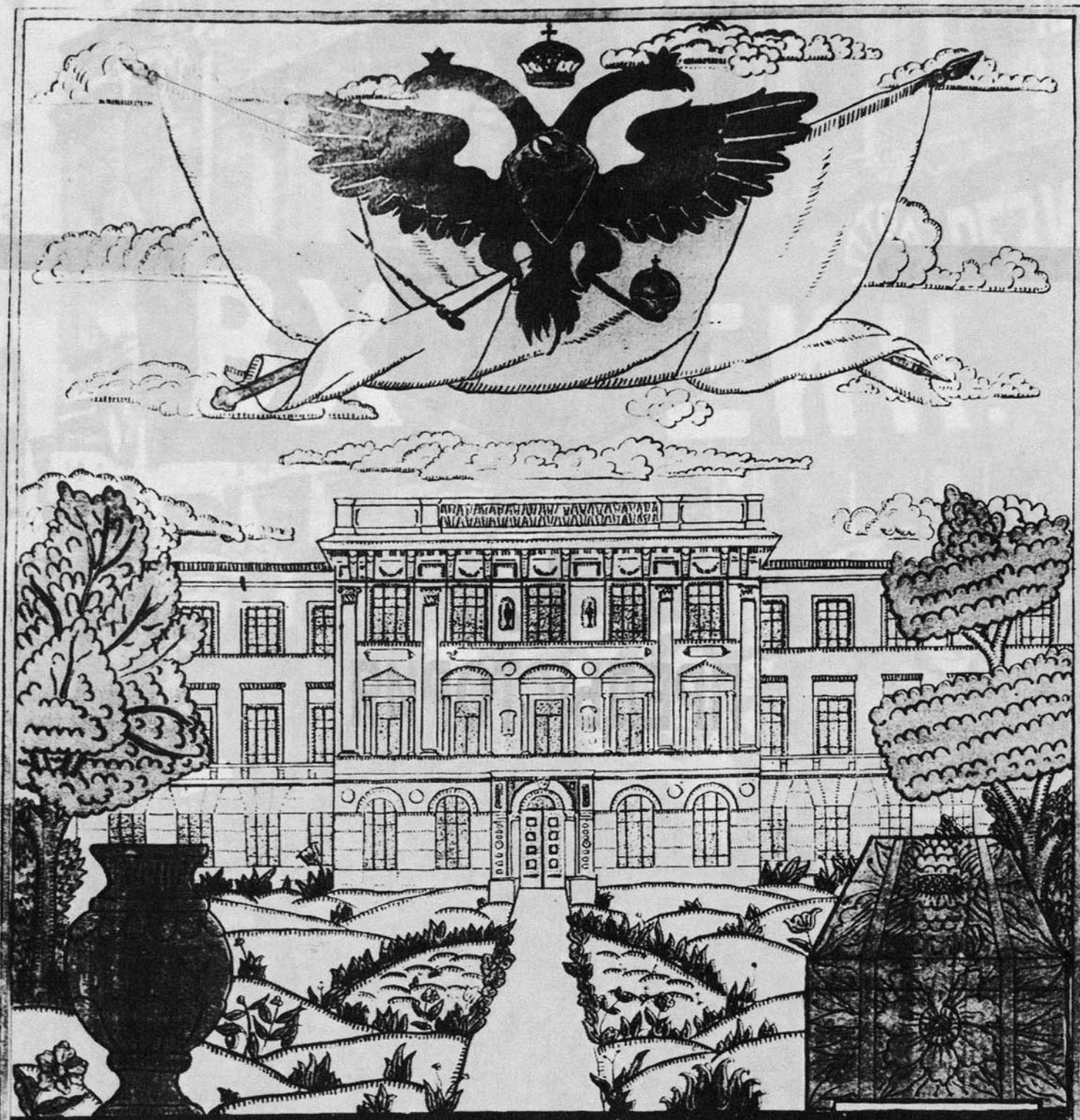
раздел

**ПРЕДЫСТОРИЯ,
СТРУКТУРА,
ПРОПЕДЕВТИКА,
ФАКУЛЬТЕТЫ**



СТРОИТЕЛЬСТВО ВОЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО

1. ПРЕДЫСТОРИЯ



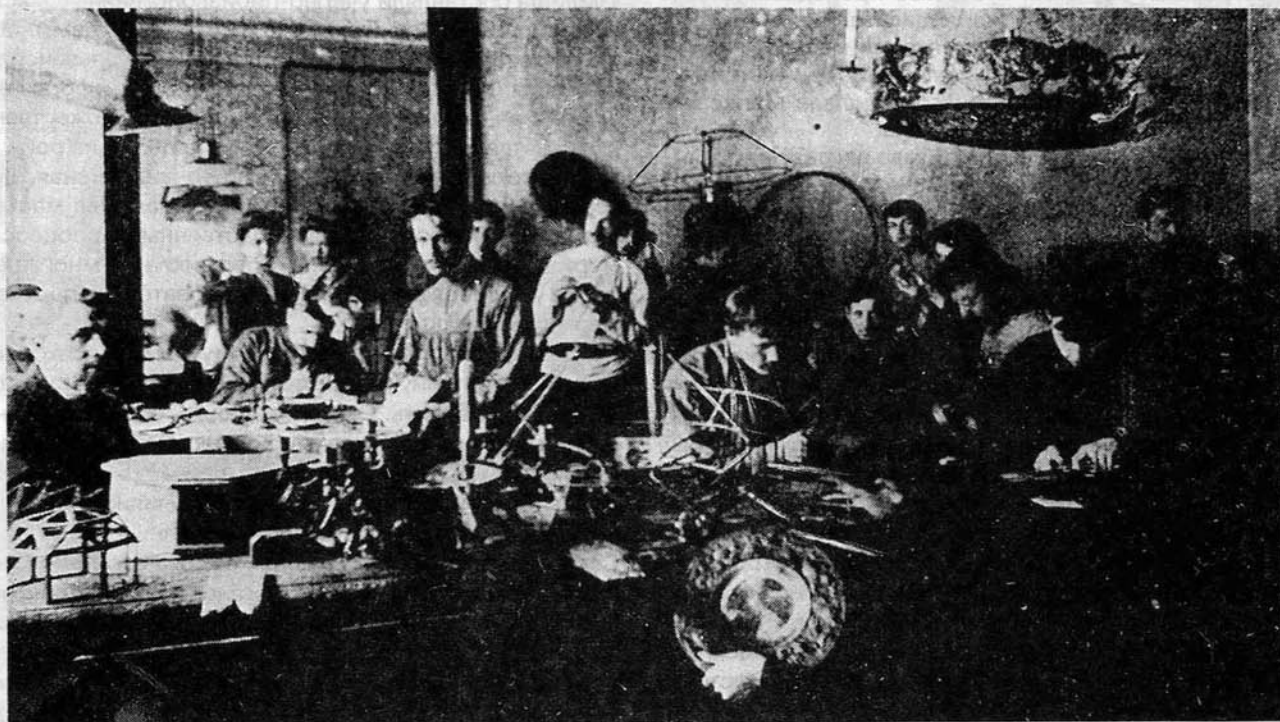
ВЫСТАВКА

СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

ОПЕРЫТА 26^{ГО} ДЕКАБРЯ 1913^{ГО} АНВВАРА



СТРОГАНОВСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ УЧИЛИЩЕ



Строгановское художественно-промышленное училище сформировалось в результате последовательного преобразования и развития основанной в Москве в 1825 году С. Строгановым рисовальной школы с целью повышения квалификации мастеров художественной промышленности. Школа имела три класса: I -- черчение архитектурное и практическое; II -- рисование фигур и животных; III -- рисование цветов и украшений. Курс обучения был рассчитан на 6 лет (ученики занимались лишь два дня в неделю по 2 часа, одновременно работая по найму). Занимались в школе дети с 10 лет. Основной метод обучения -- копирование различного рода «оригиналов».

С 1836 года школа стала готовить выпускников по двум направлениям: рисовальщиков для фабрик и мастерских; учителей рисования и чистописания для училищ.

В 1843 году С. Строганов передал школу государству. В 1860 году ее слили с другой рисовальной школой и образовали Строгановское училище технического рисования, директором которого был назначен В. Бутовский.

В 60-е годы XIX века училище состояло из двух отделений и имело уже пять классов: три подготовительных и два специальных. В подготовительных классах преподавались -- линейное рисование, пейзаж, рисование цветов, плодов и природы, а также общеобразовательные предметы. Специальное отделение подразделялось на два разряда: 1 -- рисовальный -- набивное и ткацкое дело; 2 -- орнаментальный -- для других областей прикладного искусства. Учащиеся знакомились с историей искусства, причем основное внимание обращалось на изучение стилей. Были введены обязательное рисование с натуры и упражнения по композиции.

Постепенно в Училище создавалась сеть учебно-производственных мастерских. В 1869 году имелись мастерские: живописная (роспись по глине, фарфору и фаянсу), хромофотографическая, ткацкая, набивная, лепная.

Во второй половине XIX века под влиянием широко распространившегося в русском искусстве стремления к поискам «русского стиля» Строгановское училище силами педагогов и учащихся

провело большую работу по выявлению, фиксации и сбору материала по древнерусскому орнаменту (копии и слепки с древних рукописных книг, памятников архитектуры, старых вещей). За пять лет было собрано около 1000 образцов.

Материалы, показанные на выставках в Москве и Петербурге, поразили своей орнаментальной сложностью и необычностью. Они воспринимались как новое, вернее давно забытое. Большое впечатление произвели эти материалы (копии и слепки) и на Парижской выставке 1867 года, где Строгановское училище получило серебряную медаль.

Собранные орнаменты были изданы, а на базе выявленных материалов (копии, слепки, подлинники) при Училище был открыт художественно-промышленный музей.

Показанные на выставках и опубликованные орнаменты повлияли на художественную практику в декоративно-прикладном искусстве и в архитектуре, с одной стороны, и на весь процесс художественного обучения в Строгановском училище -- с другой. Изучение орнаментальных стилей стало основой художественного образования в Училище.

В 1873 году в анкете, представленной Училищем на Всемирную выставку в Вене (где демонстрировались работы Училища), так были определены его задачи: первая -- «возрождение и развитие в фабрикантах чувства изящного и облагораживание их вкуса», вторая -- подготовка «рисовальщиков и орнаментовщиков для всех родов промышленности»; третья -- подготовка «учителей рисования и чистописания»¹.

В 1873 году Строгановское училище, объявленное «Центральным», стало создавать филиалы.

Влияние Строгановского училища возрастало не только в пределах страны. Методы его работы получали признание и в других странах. Так, например, после участия Училища во Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году в изданной в США официальной брошюре признавалось, что введение «занятий ручным трудом в начальных школах и художественного элемента в элементарное образование», повлиявшее на «искусство американских рабочих в разных отраслях промышленного труда», было

¹Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). М., 1965, с. 19.

²Журнал «Известия Общества преподавателей графических искусств». М., 1907, N 10 (доклад Т. Котырло), с. 21.

осуществлено «после осмотра... экспонатов Строгановской школы... на выставке 1876 года»².

В 80-е годы (директор А. Оленин) в Училище главное внимание стало уделяться обучению приемам классицизма. Однако со второй половины 80-х годов, когда директором стал Ф. Львов, вернулись к изучению системы орнамента как первоосновы прикладного искусства. Преподавались различные орнаментальные стили, а в старших классах -- композиции.

В Училище большое внимание уделяли сближению профиля выпускаемых специалистов с потребностями не только декоративно-прикладного искусства, но и архитектуры. Это проявлялось как в программах обучения и составе преподавателей (в 1892 году в Училище появились преподаватели архитекторы Ф. Богданович и Д. Сухов), так и в ориентации мастерских, где выполнялись работы и по архитектурному декору. Так, например, керамическая мастерская Училища многое сделала для возрождения керамики как архитектурного декора.

В 1894 году Строгановское училище было награждено золотой медалью на выставке в Антверпене.

Уже, начиная с конца XIX века, во время летних каникул ученики должны были в обязательном порядке зарисовывать цветы, растения, различные художественные вещи, архитектуру,

элементы ландшафта.

В 1892 году был разработан новый Устав Училища, который предусматривал обязательное сочинение рисунков с ориентацией на промышленность и вводил предметы: история орнамента, теория теней, методика рисунка, теория перспективы. Был добавлен VI класс, женщинам предоставлялись равные права с мужчинами на получение диплома.

На рубеже XIX--XX веков в связи с промышленным подъемом и возрастанием внимания к созданию изделий быта в Строгановском училище обозначился поворот к бытовому прикладному искусству (эту ориентацию проводил Н. Глоба, ставший в 1896 году директором Училища). В 1897 году Строгановским училищем был проведен I Всероссийский конкурс на рисунки для художественной промышленности по разделам: декоративный, ткацкий, набивной, мебельный, серебряный. В конкурсе участвовали как строгановцы, так и художники со стороны. Такие конкурсы стали проводиться ежегодно.

Художественная промышленность требовала кадров, хорошо знающих орнаментальное ремесло. В связи с этим в программу училища были введены предметы: «изучение стилей» (преподаватели-архитекторы С. Ноаковский, Л. Браиловский, Л. Кекушев, Ф. Шехтель, Н. Курдюков, архитекторы вели также и композицию) и «стилизация цветов» (преподавал художник М. Врубель). Укрепились учебно-производственные мастерские Училища, учащиеся проходили практику на фабриках.

К концу XIX века Строгановское училище получило признание как важный центр подготовки высококвалифицированных мастеров для художественной промышленности. На Парижской международной выставке ему вручили гран-при, а также три серебряные и одну бронзовую медаль.

В 1902 году структура Строгановского училища существенно изменилась. Оно было разделено на школу, куда входили пять младших классов, и собственно училище, включавшее три старших класса. По окончании школы присваивали звание ученого рисовальщика. Только наиболее успевающие по художественным дисциплинам переводились из школы в училище, выпускники которого именовались художниками прикладного искусства. Были введены новые дисциплины -- физика, химия, живопись масляными красками, упражнения в стилизации (с 1898 г.), пластическая анатомия, технология материалов, теория производства. Созданы новые мастерские: литейная, чеканная, эмалевая, столярно-резчицкая, художественного шитья.

В начале XX века в Строгановском училище появилась пледая

замечательных преподавателей, что повысило как уровень подготовки выпускников так и престиж Училища. Среди них художники Д. Щербиновский (рисунок), Ф. Федоровский (декоративная мастерская), К. Коровин, архитекторы С. Ноаковский, И. Жолтовский, А. Щусев, скульптор Н. Андреев и др.

С 1908 года вводится предмет «Творческое рисование», что стимулировало поиски учащихся.

Профессиональный уровень выпускников продолжал расти, о чем свидетельствуют успехи училища на выставках в Петербурге -- 1908 г., в Турине -- 1911 г. (гран-при), в Киеве -- 1913 г.

Основу художественной профессионализации выпускников Училища составляли учебно-производственные мастерские, которых к 1917 году было уже около двух десятков: чеканная, монтировочная, эмалевая, ювелирная, гальванопластическая, литейная, скульптурная, керамическая, фарфоровая, столярно-мебельная, резчицкая, ткацкая, набивная, художественного шитья, художественной обработки кожи и изделий из рога, стеклянная, графических искусств, декоративно-живописная, декоративно-театральная и декоративно-рисовальная. Ряд мастерских были связаны между собой производственными процессами (например, мастерские металлического цикла) -- многие сложные изделия учащиеся выполняли, последовательно переходя из одной мастерской в другую.

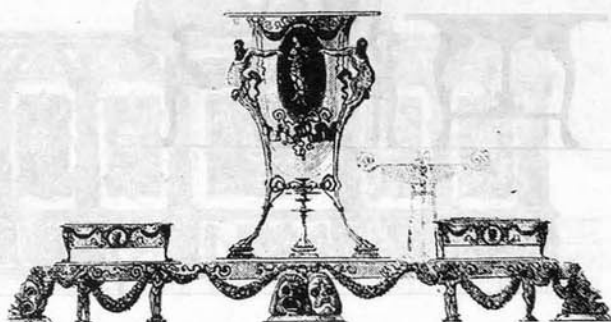
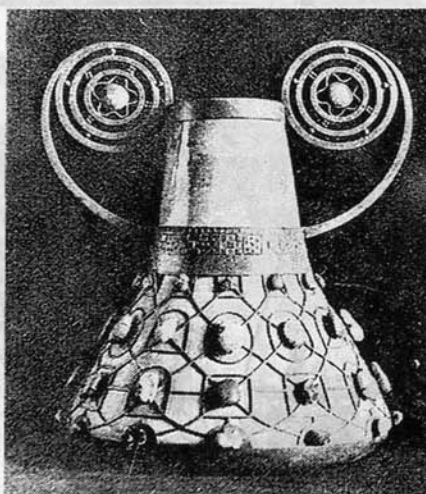
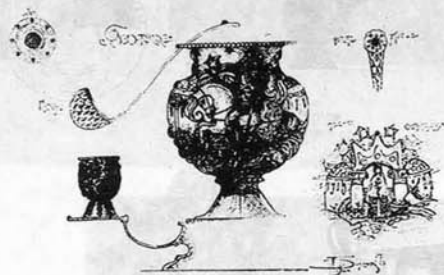
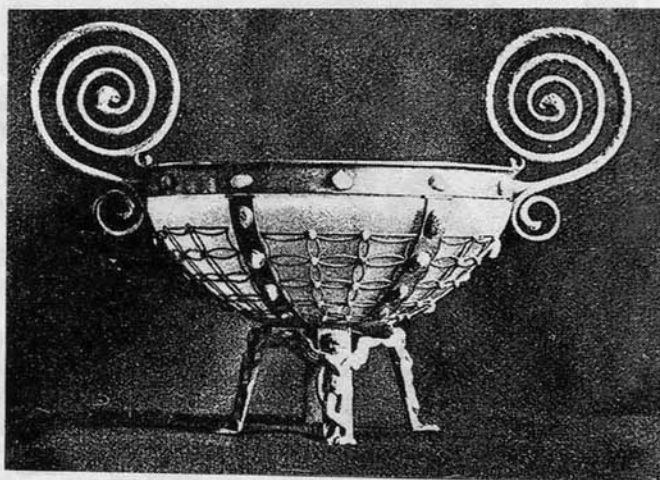
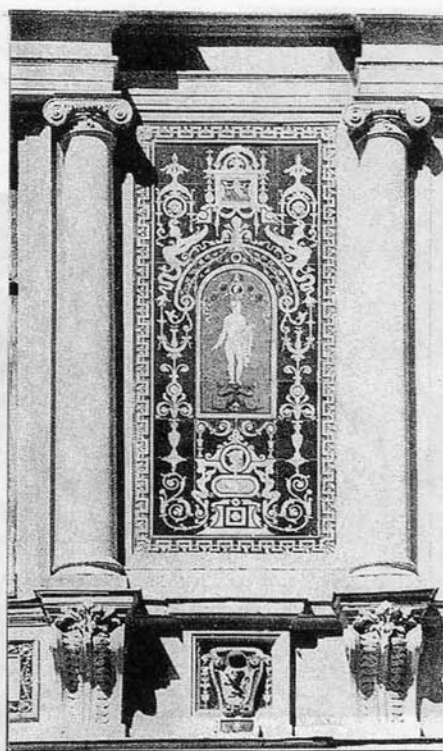
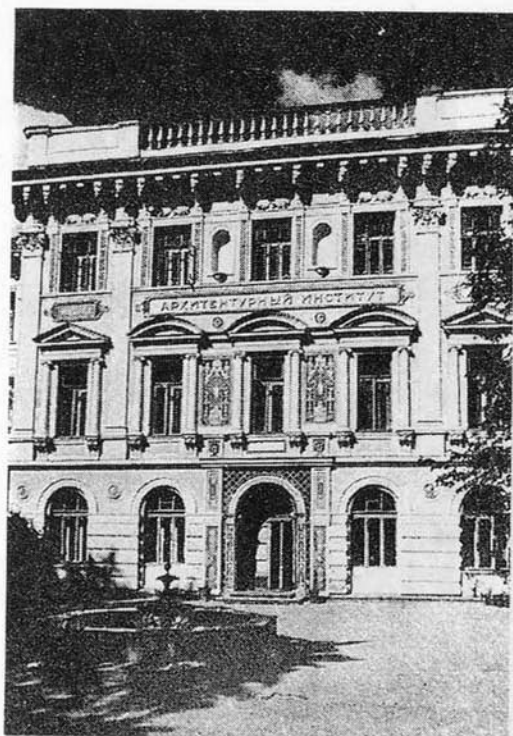
Материалы по Строгановскому училищу сохранились еще в меньшей степени, чем материалы по ВХУТЕМАСу. Изделий почти не удалось выявить. Они продавались через магазин при Училище или вошли как элементы оформления быта. Вполне возможно, что такие изделия и имеются сейчас в ряде музеев, но их принадлежность к Строгановскому училищу определить трудно -- потребуются специальные дополнительные исследования. Сохранилось кое-что из мебели самого Строгановского училища (сейчас в здании бывшего Строгановского училища размещается Московский архитектурный институт), что может характеризовать творческую направленность Училища в области создания мебели и уровень работы его столярно-мебельной мастерской.

В конце XIX века Строгановскому училищу передали здание на Рождественке, которое перестроили для нужд учебного процесса, и с использованием учебно-производственных мастерских изготавливали для него элементы архитектурного оформления. Для внешнего оформления главного фасада, флигеля и фонтана перед входом использовали архитектурные керамические детали. Именно в это время в керамической мастерской Училища под руководством М. Васильева (которому помогли мастер из Гжели Г. Монахов) велись интенсивные работы по возрождению архитектурной керамики. Реконструируемое здание училища стало экспериментальным полем для этих поисков.

Проектно-графический архив Строгановского училища постигла та же участь, что и архив ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Он стал исчезать уже в 20-е годы. После создания Первых ГСХМ, а затем и ВХУТЕМАСа, когда отношение к формально-стилистической направленности работ Строгановского училища было резко критическим, собранные в методическом фонде работы учащихся Училища утратили свое учебно-методическое значение. Острый дефицит бумаги в начале 20-х годов привел к тому, что во ВХУТЕМАСе студентам выдавали из метфонда бывшей Строгановки рисунки и проекты, чтобы использовать для учебных работ обратную (чистую) сторону бумаги. Ряд таких использованных с обеих сторон листов удалось обнаружить в личных архивах вхутемасовцев.

Кое-что удалось найти и в личных архивах бывших строгановцев, особенно тех, кто продолжал затем учебу во ВХУТЕМАСе, т.е. относительно более молодых по возрасту.

Остальной материал пришлось репродуцировать из изделий конца XIX -- начала XX века.



1 - Здание Строгановского училища на ул. Рождественке (ныне Архитектурный институт)

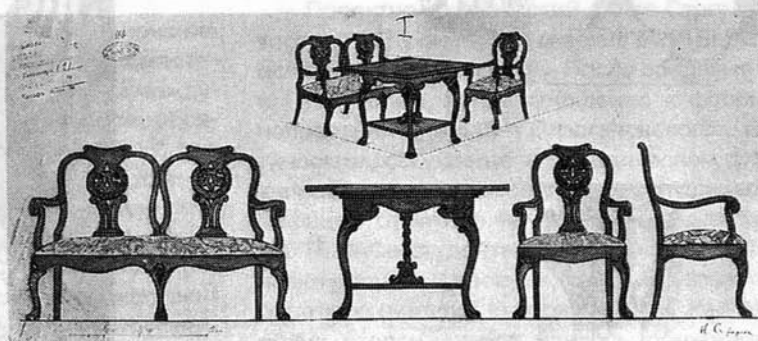
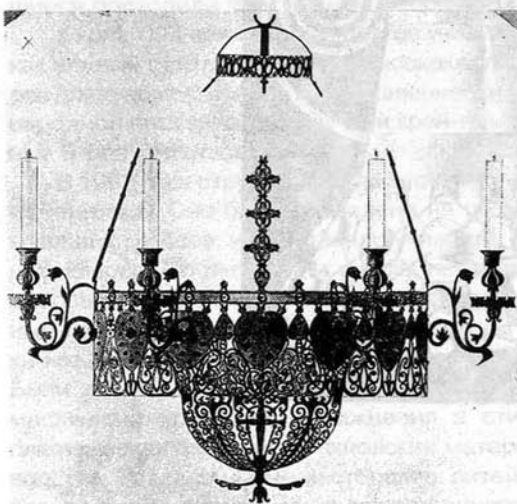
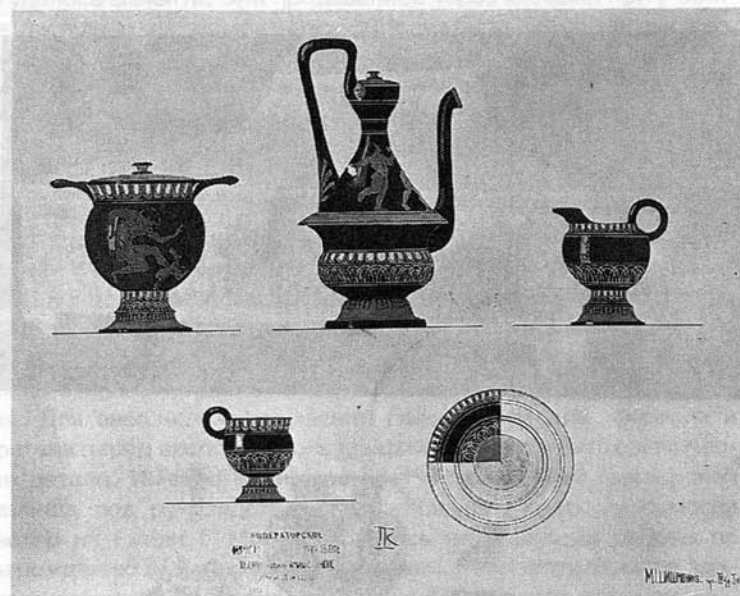
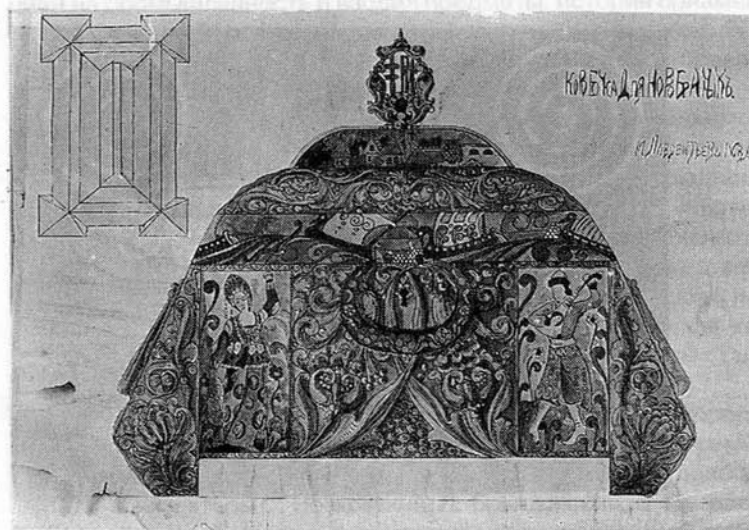
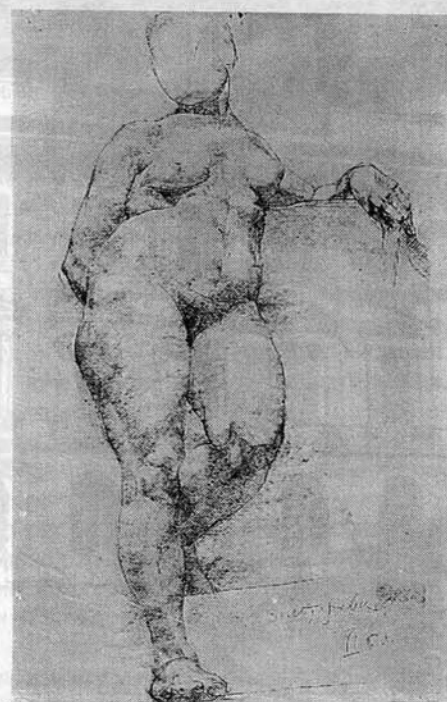
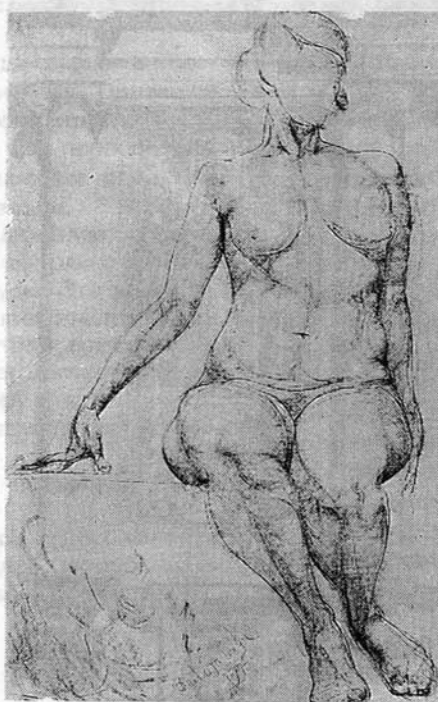
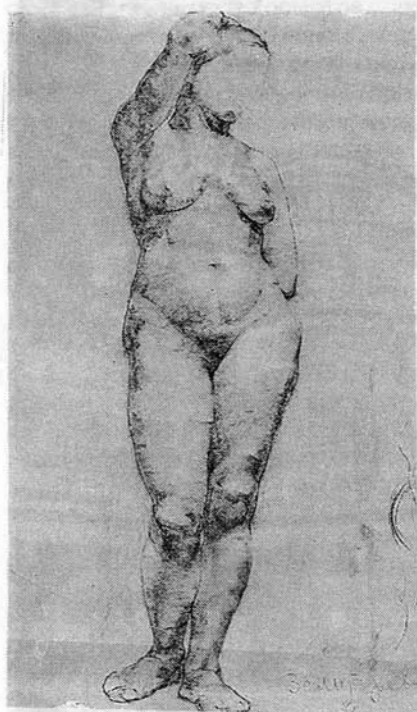
2 - Фрагмент керамического архитектурно-декоративного оформления фасада Строгановского училища. Работы керамической мастерской училища. Конец XIX в.

3 - Новое здание Строгановского училища. Начало XX в.

4, 5, 7 - Изделия, выполненные учениками в чеканной мастерской по собственным рисункам, 1909 г. В.Рыманов (4); В.Вучетич (5); М.Крюков (7)

6 - Классные композиции учеников Т.Бардукова (вверху) и М.Крюкова (внизу), 1909 г.

1	2	3
4	5	
6	7	



1	2	3
4	5	
6	7	

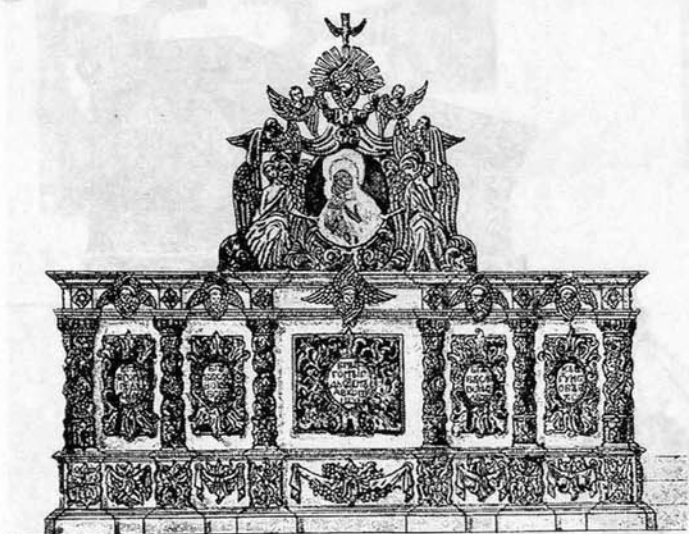
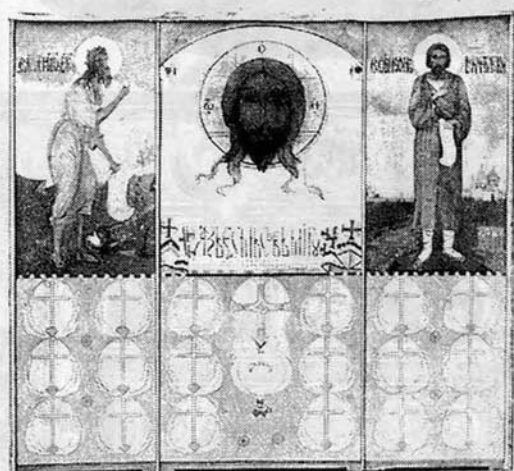
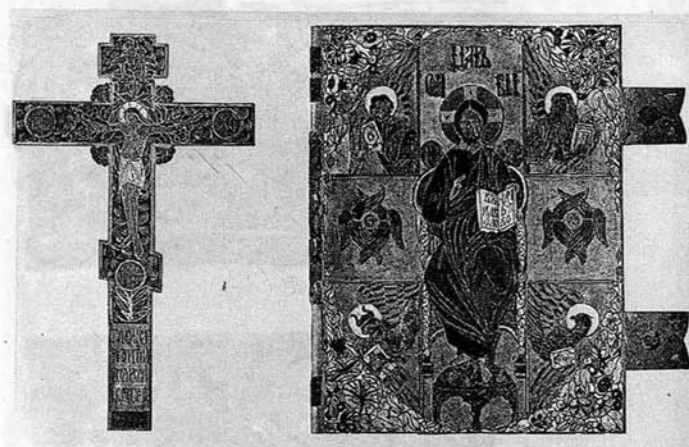
1 - 3 - Золотарева. Модель (руков. Д.Щербиновский)

4 - М.Лаврентьев. Коробка для новорожденных

5 - М.Шишмонин. Вазы, кувшин, 1917г.

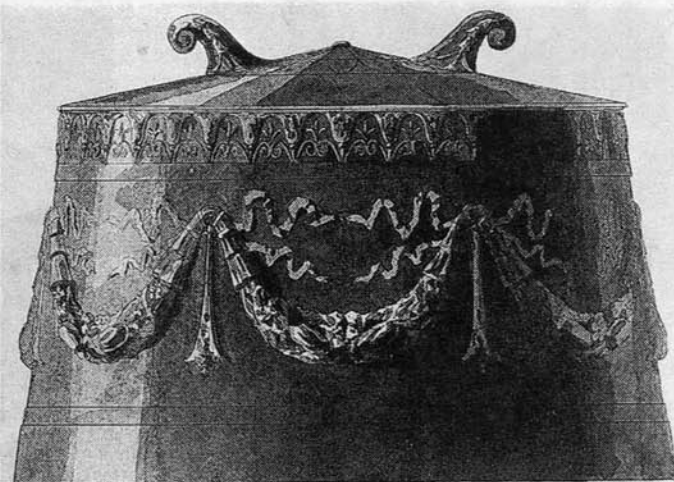
6 - Люстра

7 - Н.Сахаров. Набор мебели



1	2
3	4
5	6

1,2,4,6- Походная церковь. Работа выполнена по специальному заказу учениками Ф.Федоровским и К.Тихоновым, 1909г. Общий вид, три фасада. 3 - Крест (Е.Белякова); переплет Евангелия (Е.Штейнбах), 1912г. 5- А.Будкин. Классная композиция, 1915г.



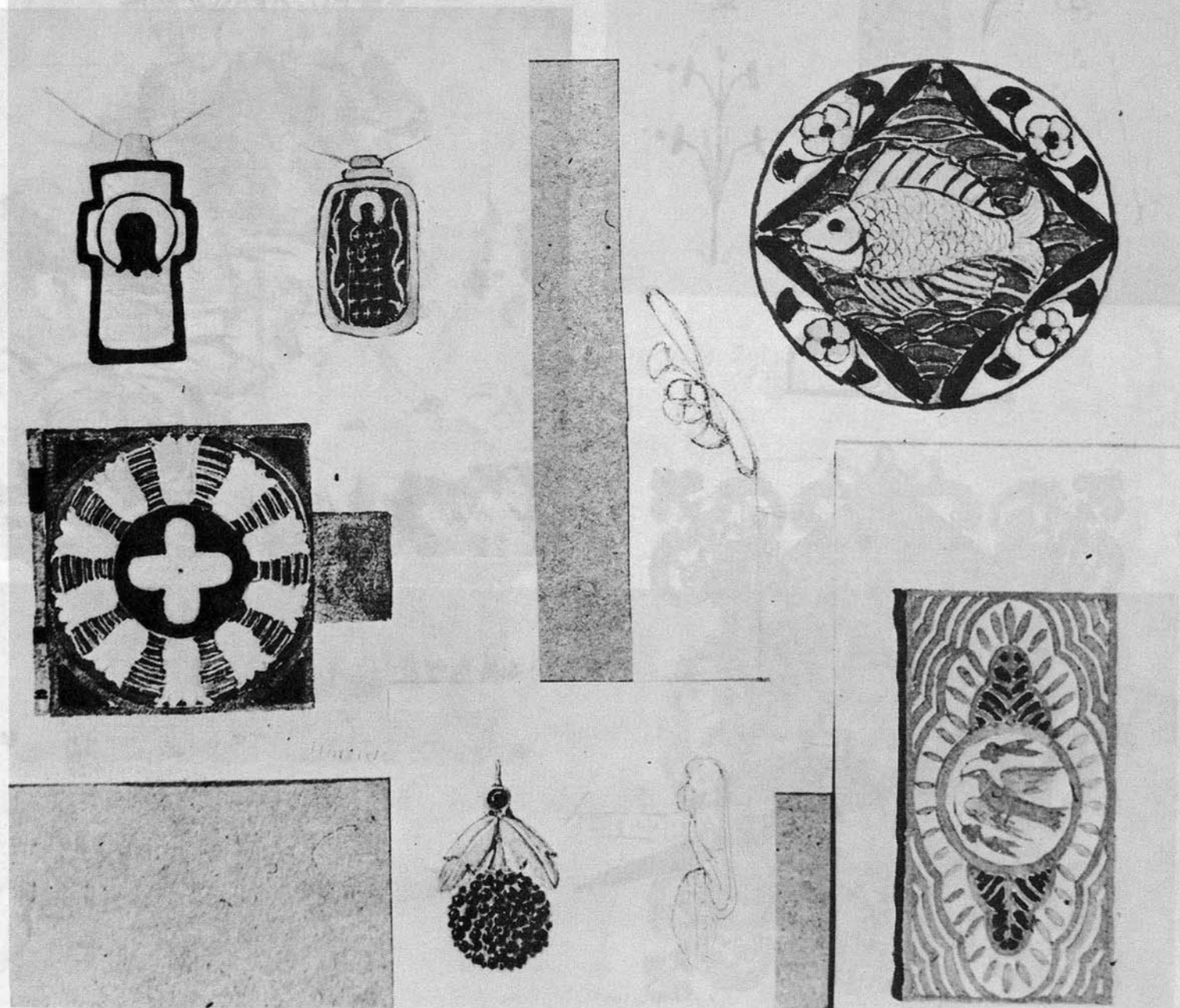
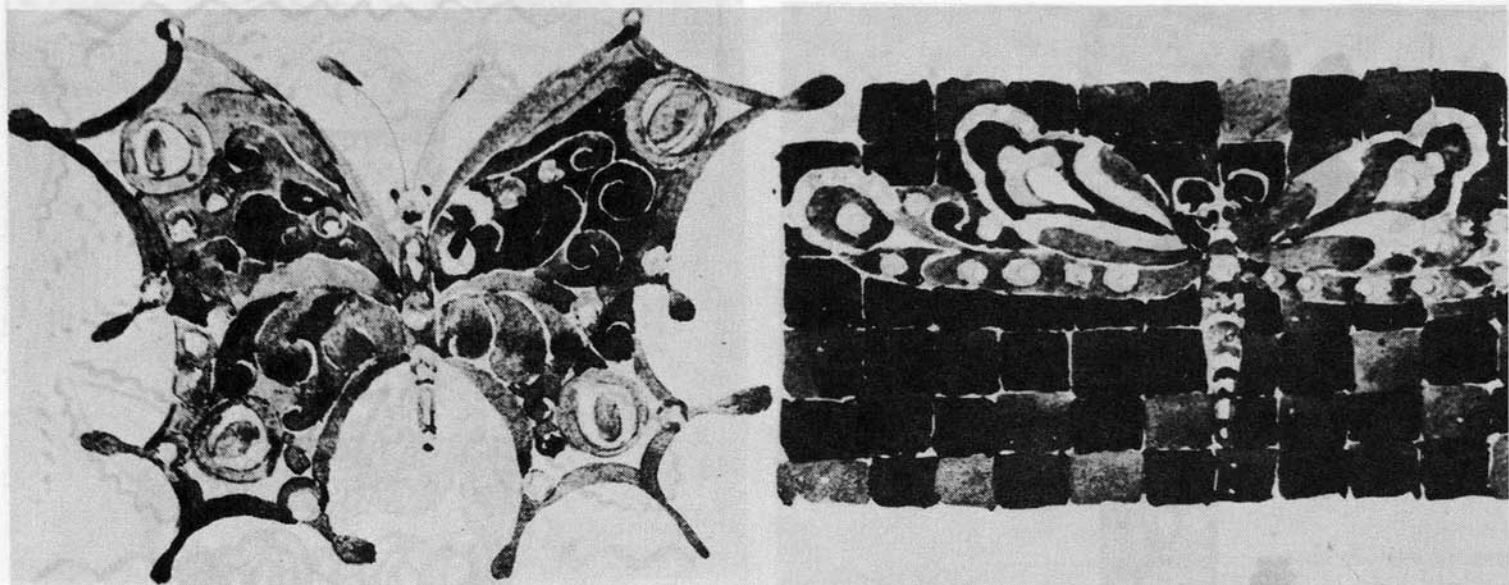
Классные композиции (начало XX в.) на темы: 1 - котелок; 2 - шкатулка; 3 - икона; 4 - кованный ларец

1	2
3	4

5 - М. Шиндлер, Вязь, кушанье, 1917 г.
6 - Лостра
7 - Н. Сахаров, Набор мебели

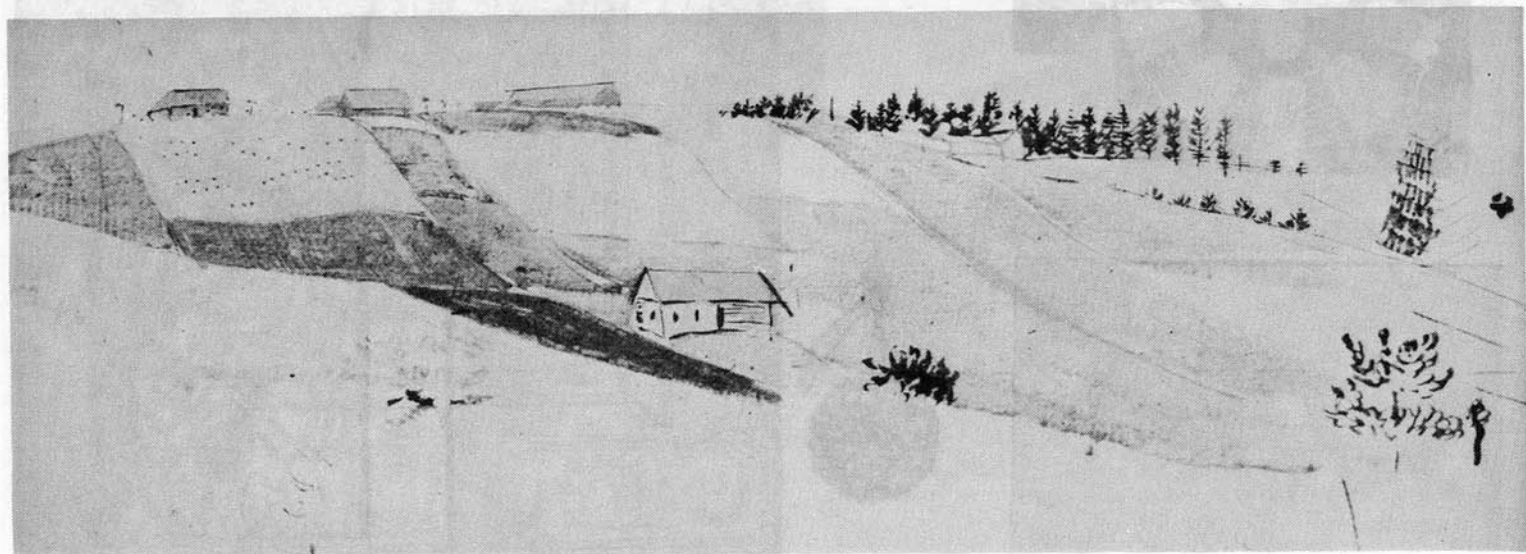
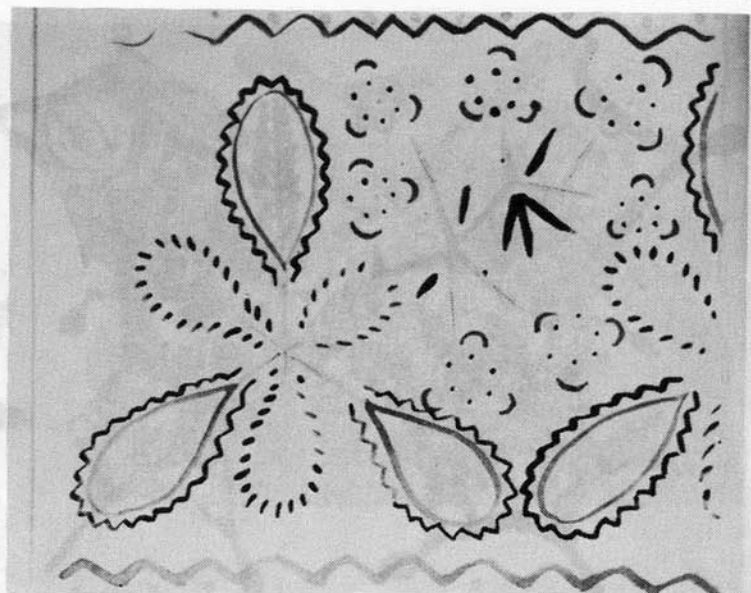
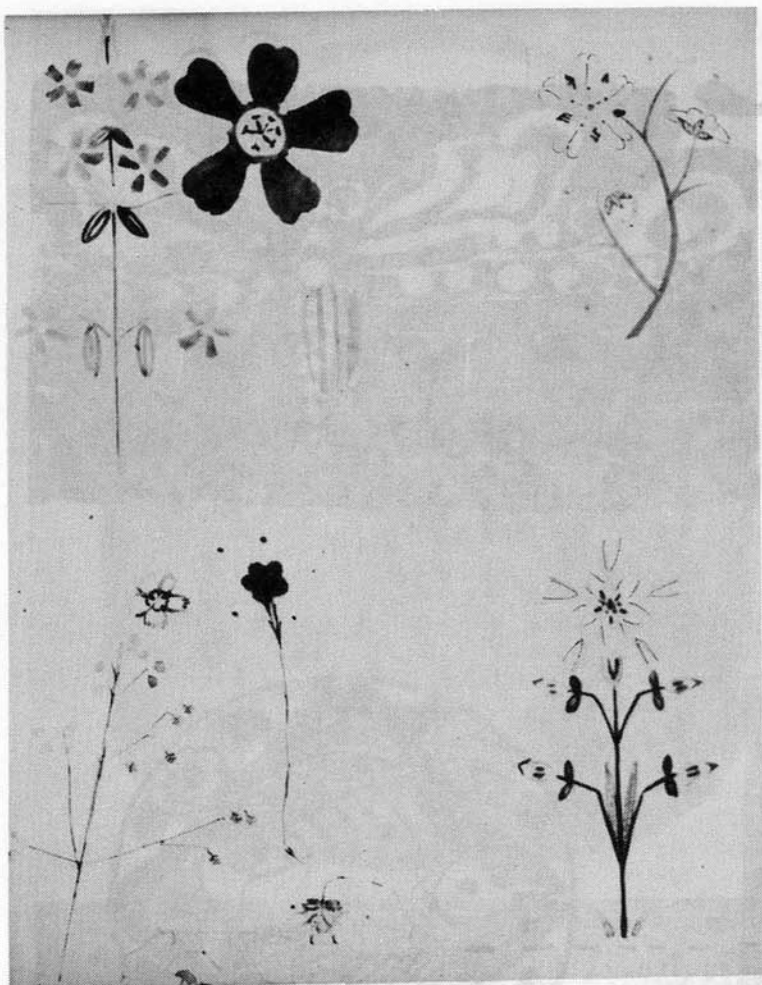
8 - Лостра
9 - Лостра
10 - Лостра
11 - Лостра
12 - Лостра
13 - Лостра
14 - Лостра
15 - Лостра
16 - Лостра
17 - Лостра
18 - Лостра
19 - Лостра
20 - Лостра
21 - Лостра
22 - Лостра
23 - Лостра
24 - Лостра
25 - Лостра
26 - Лостра
27 - Лостра
28 - Лостра
29 - Лостра
30 - Лостра
31 - Лостра
32 - Лостра
33 - Лостра
34 - Лостра
35 - Лостра
36 - Лостра
37 - Лостра
38 - Лостра
39 - Лостра
40 - Лостра
41 - Лостра
42 - Лостра
43 - Лостра
44 - Лостра
45 - Лостра
46 - Лостра
47 - Лостра
48 - Лостра
49 - Лостра
50 - Лостра
51 - Лостра
52 - Лостра
53 - Лостра
54 - Лостра
55 - Лостра
56 - Лостра
57 - Лостра
58 - Лостра
59 - Лостра
60 - Лостра
61 - Лостра
62 - Лостра
63 - Лостра
64 - Лостра
65 - Лостра
66 - Лостра
67 - Лостра
68 - Лостра
69 - Лостра
70 - Лостра
71 - Лостра
72 - Лостра
73 - Лостра
74 - Лостра
75 - Лостра
76 - Лостра
77 - Лостра
78 - Лостра
79 - Лостра
80 - Лостра
81 - Лостра
82 - Лостра
83 - Лостра
84 - Лостра
85 - Лостра
86 - Лостра
87 - Лостра
88 - Лостра
89 - Лостра
90 - Лостра
91 - Лостра
92 - Лостра
93 - Лостра
94 - Лостра
95 - Лостра
96 - Лостра
97 - Лостра
98 - Лостра
99 - Лостра
100 - Лостра

5	1
4	3
6	2



Учебные работы Е. Штейнбах (середина 1910-х годов)

1, 3, 5 - живопись по эмали. Построение орнамента и создание композиции. Эскизы; 2 - нагательные кресты и переплет Евангелия с застежкой; 4 - ювелирные украшения - сережки (эскиз)



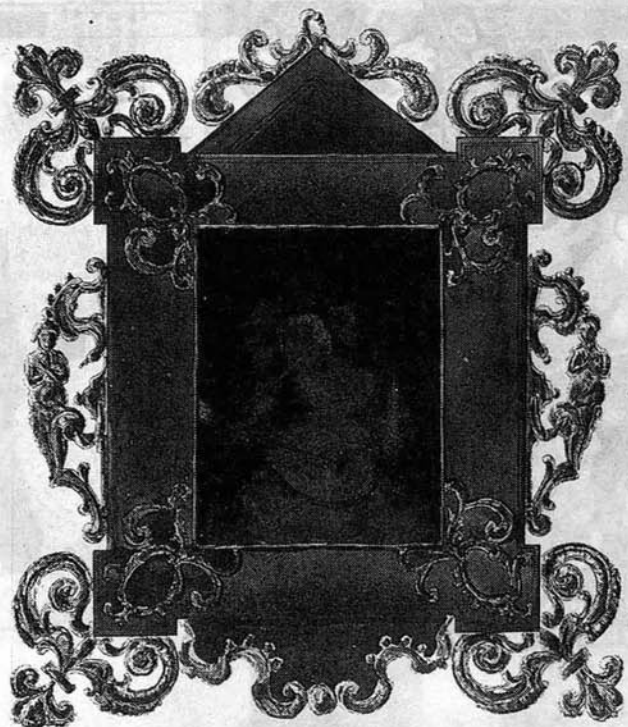
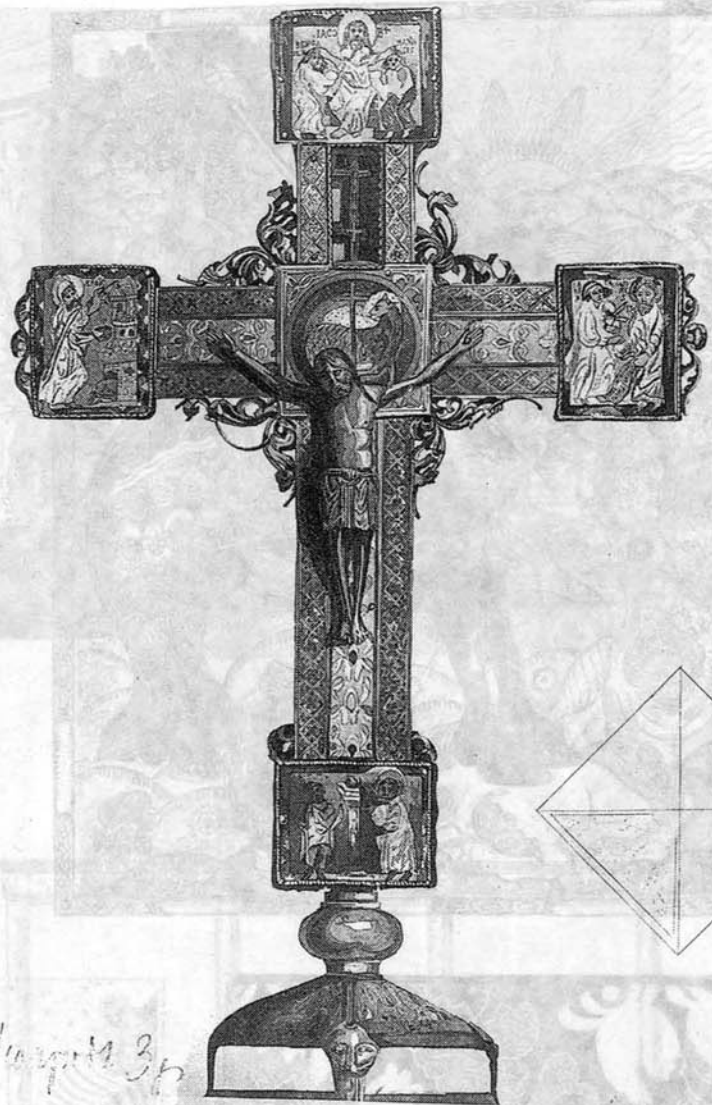
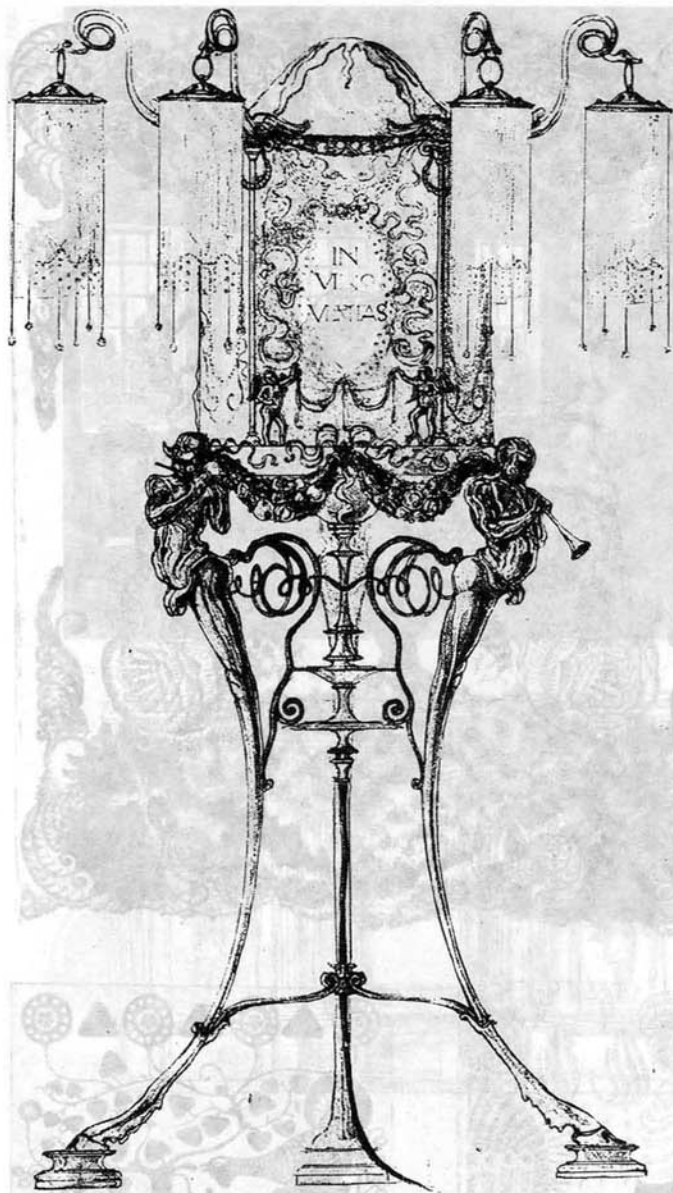
1	2
	3
4	

1, 2 - К.Штейнбах. Учебная работа по дисциплине «Стилизация цветов». Акварельные рисунки живых цветов. Орнаментальный анализ формы цветка. Простейший растительный орнамент

3 - Е.Штейнбах. Дипломная работа - проект росписи Дома наро-

дного творчества на тему «Скоморохи», 1917-1918 гг. Предварительный эскиз

4 - Е.Штейнбах. Деревня на склоне. Середина 1910-х годов.



Классные композиции: 1
М.Крюков. Светильник, 1909 г.; 2
- крест, начало XX века; 3 - ларец,
начало XX века; 4 - рама картины,
начало XX века

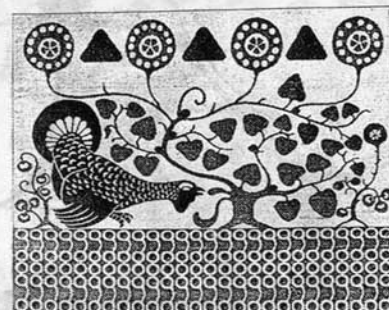
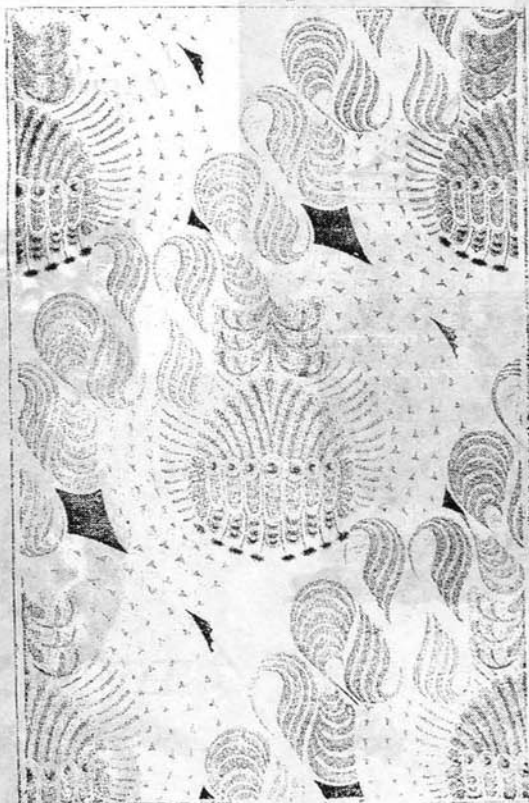
3 - Н.Травин. Эскиз архитектур-
ной обработки стены интерьера

Константин Павлович...
1915 г.

Тяжело...
конкурс внутри Строгановского
университета...
Ф.Н. Мухоморов

7, 8 - Н.Травин. Классические компо-
зиции - придворный крест и
придворная часовня

2	1
3	4
5	6



1	2
3	4
	5
	6

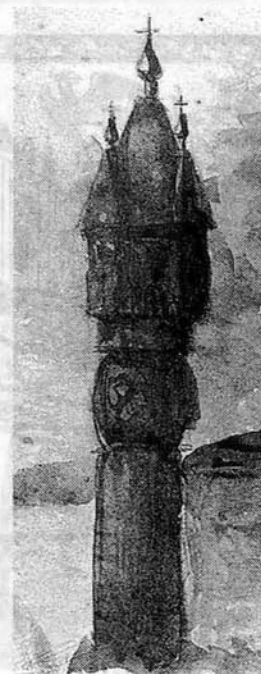
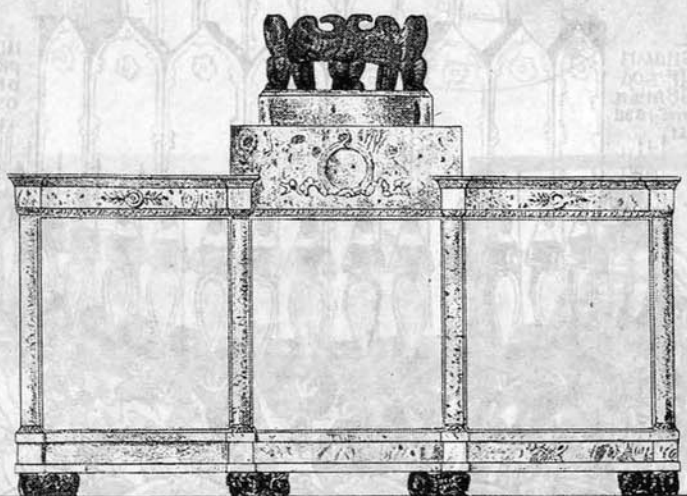
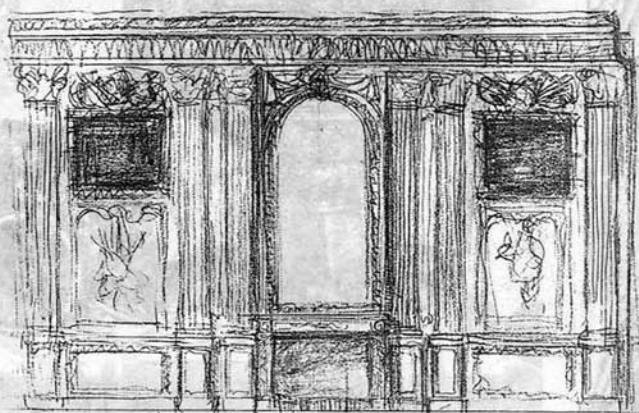
1 - А.Бразгалов. Проект набивного ковра, 1910 г.

2 - А.Петропавловский. Проект тканого ковра, 1910 г.

3 - 5 - Изделия, выполненные по собственным рисункам учениками В.Акимовым, И.Федоровым,

С.Маркеловым в ткацкой мастерской Строгановского училища, 1909 г.

6 - Эскиз ткани



1 - А.Гущин. Оформление интерьера столовой, 1915 г.

2 - Е.Штейнбах. Эскиз туалетного места

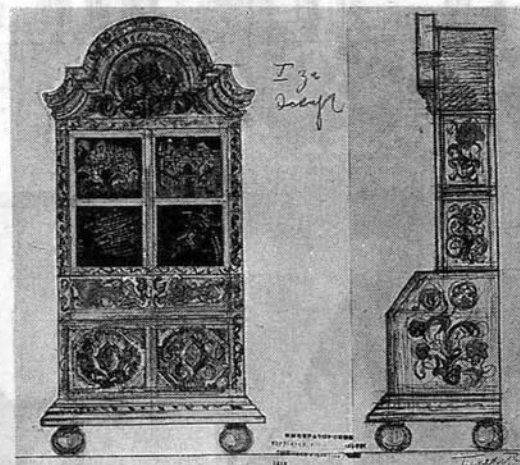
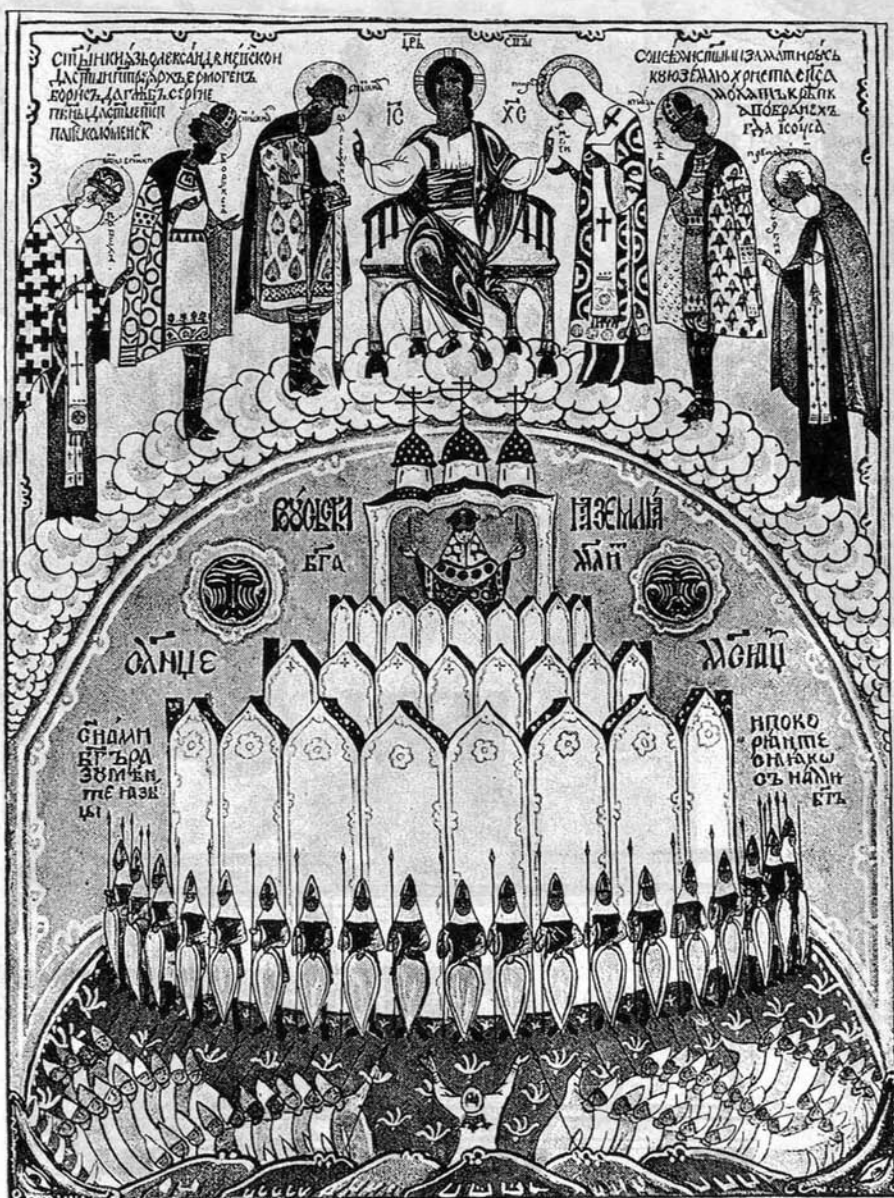
3 - Н.Травин. Эскиз архитектурной обработки стены интерьера

4 - К.Буткин. Проект шкафа, 1915 г.

5, 6 - Е.Штейнбах. Эскизы костюмов к пьесе. Конкурсная работа (Конкурс внутри Строгановского училища). Персонажи: Кундри (5); Парсифаль (6)

7, 8 - Н.Травин. Классные композиции - придорожный крест и придорожная часовня

1		2	
3	4	5	6
5	6	7	8



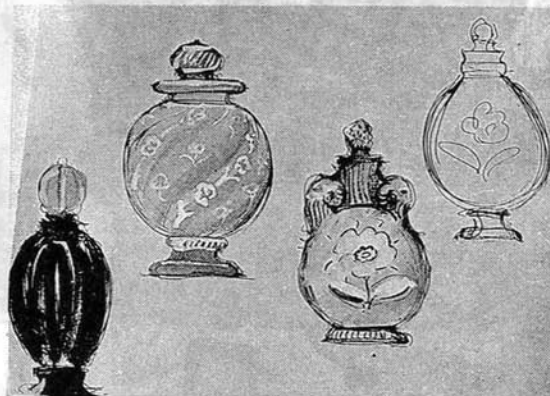
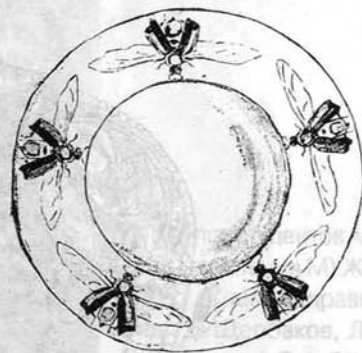
1 - Б.Шергин. Графическая композиция на религиозную тему, 1915г.

2 - Церковная утварь

3 - В.Бабкин. Обложка книги - «Сказки», 1915г.

4 - Перекатов. Поставец. Эскиз, 1916г.

5 - В.Иконников. Придорожный крест, 1915г.



КОНСКІЯ СОСТЯЗАНІЯ

1 - Паразич. Ювелирные украшения (эскизы). Начало XX в.

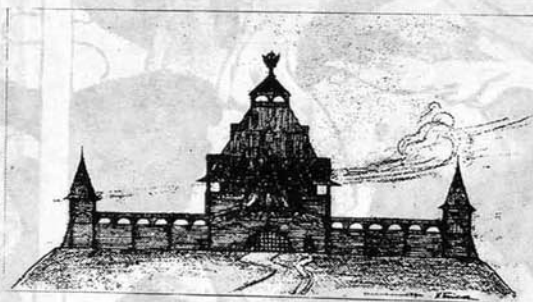
2 - Нагрудный значок членов кружка «Золотой дракон», организованного учениками Строгановского училища. Металл, чеканка

3, 5, 6 - Е.Штейнбах. Эскизы посуды: тарелка, флаконы

4 - Е.Штейнбах. Дипломная работа - проект росписи Дома народного творчества на тему «Скороходы», 1917-1918 гг. (разрез зала)

7 - Е.Теляковский. Плакат

8 - Шкаф-теремок (дерево, папье-маше, латунь), 1903 г.



1

2

3

4

1 - Классная композиция - церков-
ный головной убор. Начало XX в.

2 - Н.Травин. Проект вазы

3 - Е.Штейнбах. Эскиз обложки
программы

4 - Классные композиции на тему
«Павильон» (1915 г.): вверху -
В.Башкиров, внизу - К.Буткин

4 - В.Башкиров. Проект вазы

3 - Е.Штейнбах. Эскиз обложки
программы

2 - Н.Травин. Проект вазы

1 - Классная композиция - церков-
ный головной убор. Начало XX в.

МОСКОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА



1 - Группа студентов Архитектурного отделения МУЖВЗ. I курс, 1909 г. Слева направо: верхний ряд - Н. Щербаков, Ларинский, С. Бобылев, А. Голубев, Дельнов, Комиссаров, Лалауз; средний ряд - С. Дорошенко, П. Кавычков, Джигарлович, Бензин, В. Орлов, Спаский; внизу - Михайлов

2 - Группа студентов Архитектурного отделения МУЖВЗ. II курс, 1914 г. Слева направо: верхний ряд - А. Брандуков, П. Мурашко, А. Кеслер, В. Кильдишев; средний ряд - В. Баляхин, А. Фомичев, П. Булгаков, Б. Сидоров; внизу - Пуртоянц

Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) было основано в 1832 г. Е. Маковским и А. Ястребиловым как Натурный класс (с 1833 г. -- Живописный класс) при Кружке любителей живописи и художеств. Сначала Живописный класс существовал на средства «подписчиков», а затем с 1834 года (когда Кружок был преобразован в Московское художественное общество) он был официально признан, переименован в Училище живописи и ваяния и получил свой устав. В 1866 году к Училищу была присоединена Московская архитектурная школа, и оно стало называться Училищем живописи, ваяния и зодчества и находилось в ведении Московского художественного общества.

В 1870-е годы в МУЖВЗ наряду с художественными дисциплинами вводятся преподавание теории и истории искусства, а также таких предметов как физика, строительная механика, аналитическая геометрия (для архитектурного отделения). Принимались в Училище лица не моложе двенадцати и не старше восемнадцати лет.

В Училище давалась основательная как общеобразовательная, так и специальная художественная подготовка. После того как были испробованы различные методы внедрения в структуру обучения общеобразовательных дисциплин в 1898 году была произведена перестройка учебного процесса. Училище разделили на общеобразовательное и художественные отделения.

Общеобразовательное отделение состояло из четырех классов (для архитекторов -- из пяти). В нем главное внимание уделялось общеобразовательным предметам (математика, словесность, история, география, физика, химия, иностранные языки), а также были зачатки специального образования (рисование, черчение, начальная перспектива). Художественные отделения имели по четыре класса (архитектурное -- пять). Так, живописное

отделение состояло из классов: «головного», «фигурного», «натурного» и высшего (класс портрета, жанра, пейзажа и изучения животных). В художественных отделениях из наук преподавались те, которые непосредственно связаны с искусством: история искусств, перспектива, анатомия, всеобщая история, русская история, археология, эстетика, а для архитекторов и другие специальные предметы.

Общая продолжительность обучения равнялась восьми годам для живописцев и скульпторов, а для архитекторов -- десяти.

Материалы (особенно проектно-графические и живописно-пластические), связанные с МУЖВЗ, приходилось выявлять в основном в личных архивах бывших выпускников, многие из которых затем преподавали в Первых и Вторых ГСХМ и во ВХУТЕМАСе. Среди основных преподавателей ВХУТЕМАСа, учившихся или окончивших МУЖВЗ, были: художники -- А. Архипов (окончил в 1888 г.), С. Герасимов (1912 г.), П. Кузнецов (1903 г.), А. Куприн (1910 г.), К. Малевич (1905 г.), И. Машков (1909 г.), В. Татлин (1910 г.), Р. Фальк (1909 г.), Н. Чернышев (1911 г.), А. Шевченко (1909 г.); скульпторы -- С. Волнухин (1896 г.), А. Голубкина (1894 г.), И. Ефимов (1908 г.), С. Коненков (1896 г.), Б. Королев (1913 г.); архитекторы -- И. Голосов (1912 г.), Н. Ладовский (1917 г.), К. Мельников (1917 г.).

Ряд студентов ВХУТЕМАСа начинали свою учебу в МУЖВЗ и в их личных архивах также сохранились некоторые учебные материалы.

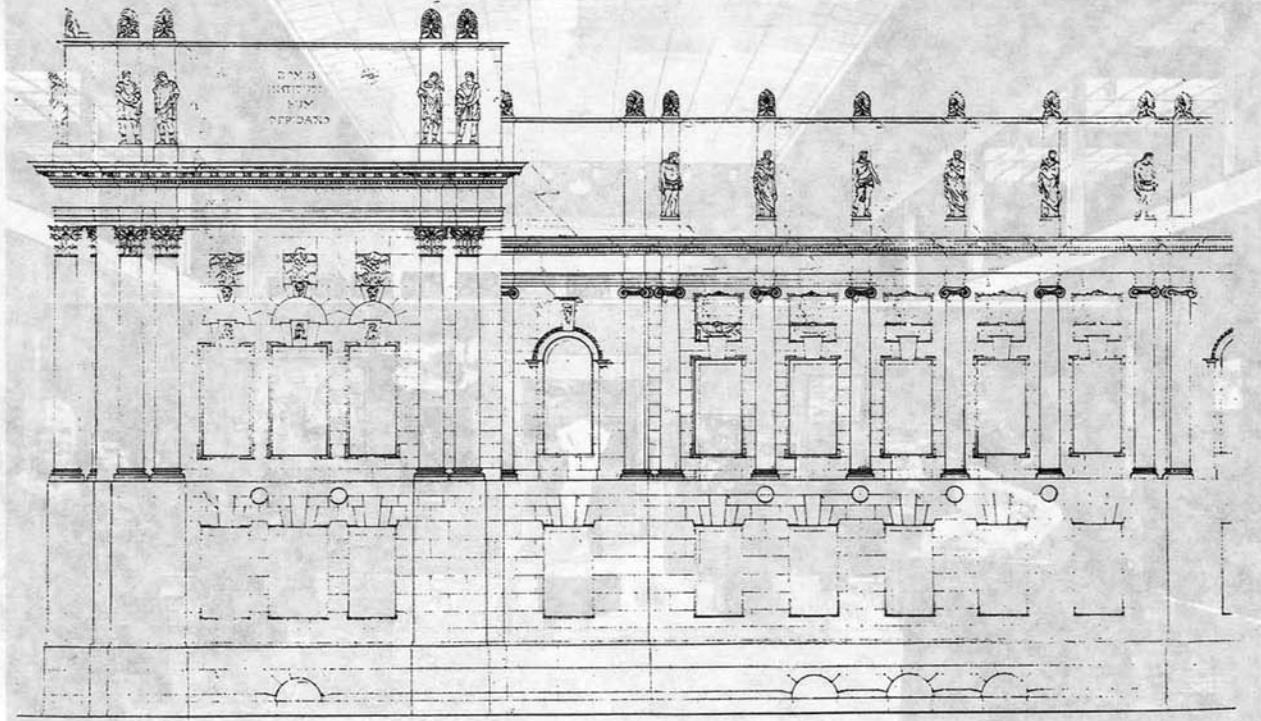
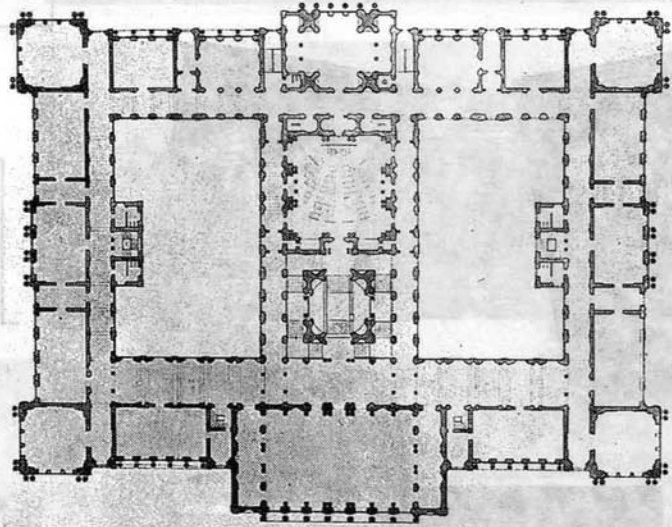
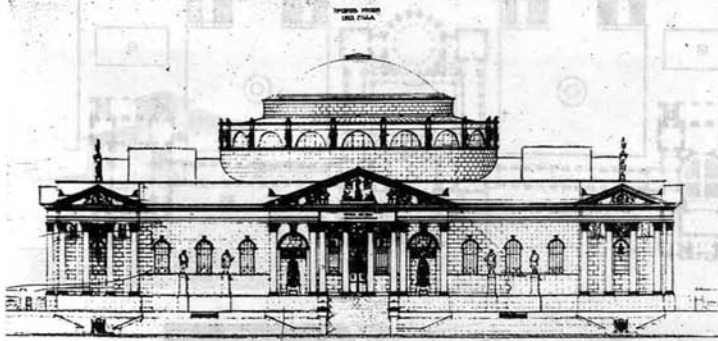
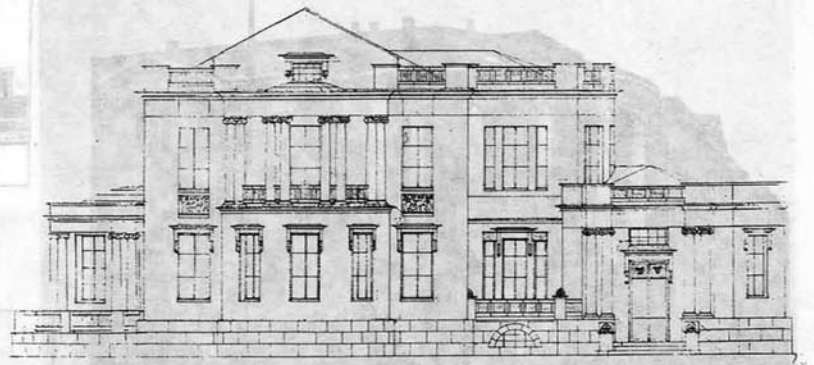
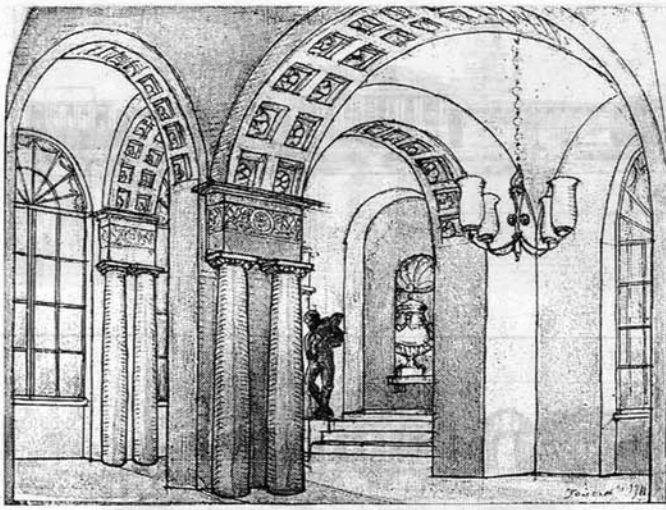
Наиболее полно удалось выявить проектно-графические материалы по архитектурному факультету. Они дают довольно полное представление о методике преподавания в «стилях» при курсовом проектировании и о творческой направленности и уровне дипломных проектов.

недуги и полетавзодопад влупу
3 - 5 - Музей 1912 года, 1907
1912гг. План, фрагмент фасада,
фасад (взмонт)



Групповые портреты студентов и преподавателей Живописного отделения МУЖВЗ, 1910-е годы

1 - мастерская К.Коровина; 2 - группа преподавателей и студентов

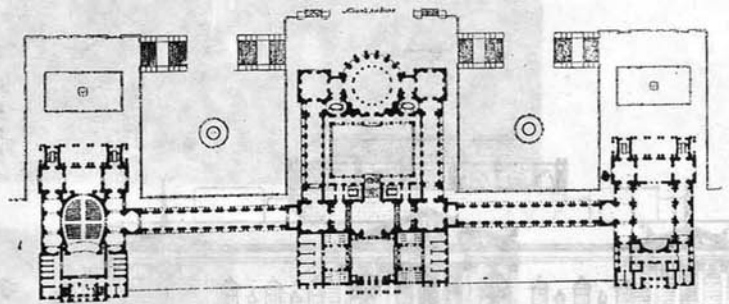
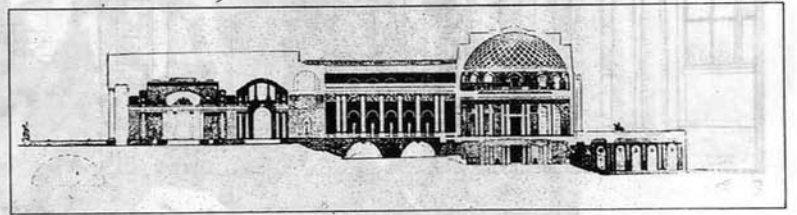


1	2
3	4
5	6
7	8
9	10

Архитектурное отделение
МУЖВЗ. Курсовые и дипломные
работы М. Голосова

1 - интерьер в классическом сти-
ле, 1911 г.; 2 - вилла (фасад)

3 - 5 - Музей 1912 года, 1911-
1912 гг. План, фрагмент фасада,
фасад (вариант)

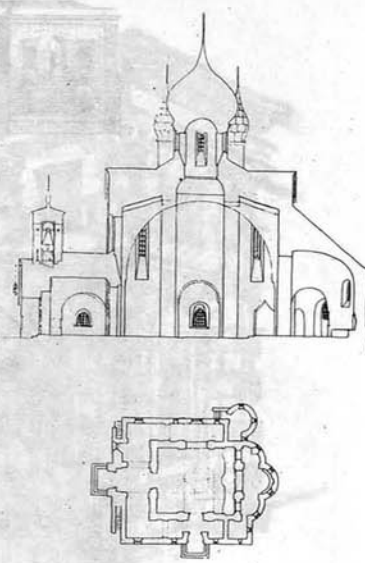
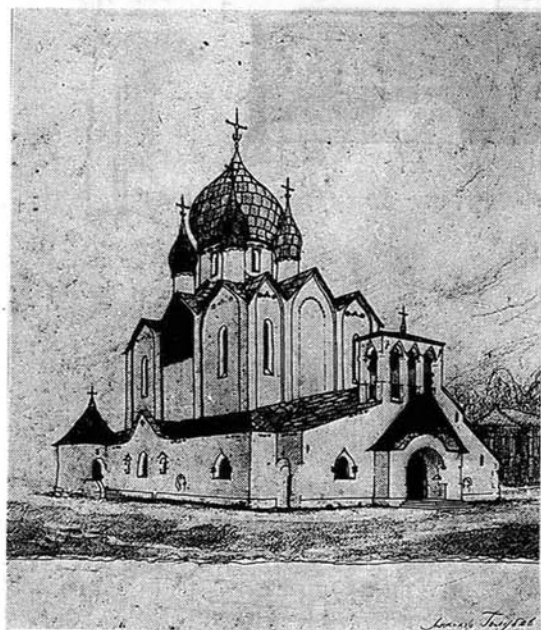
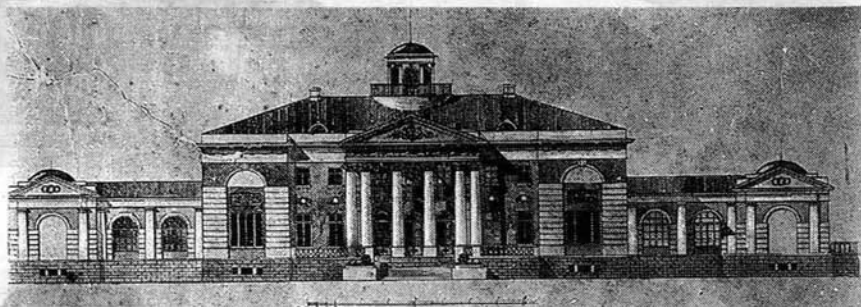
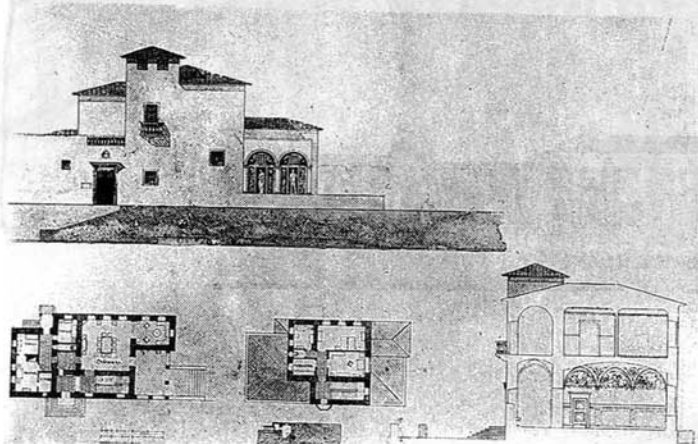
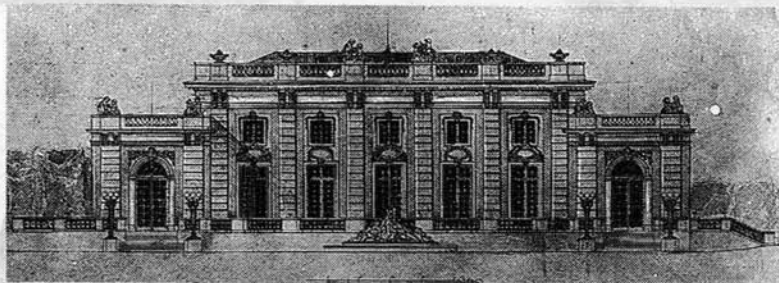
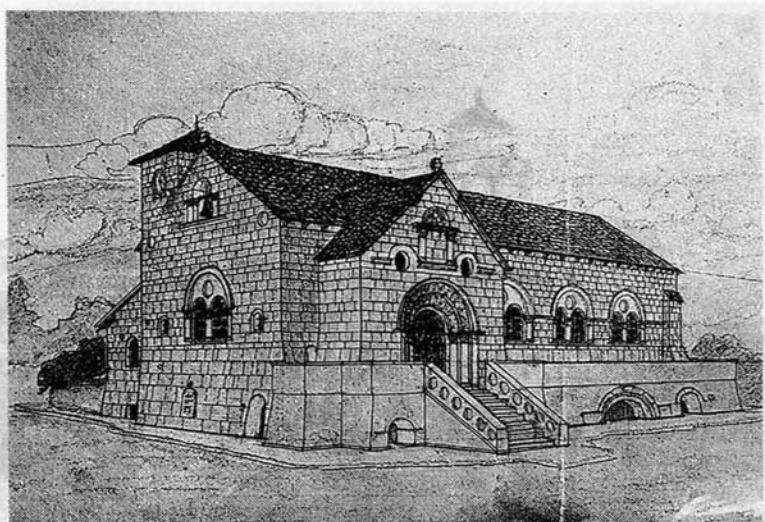
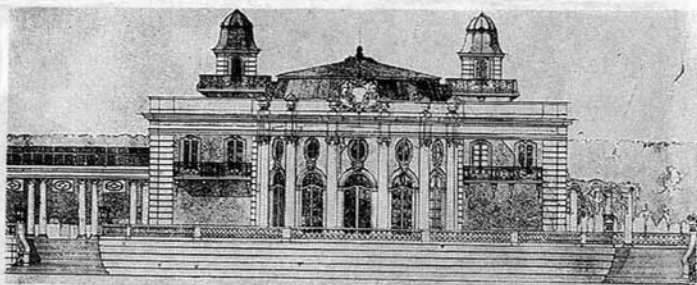


1 - Здание Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве

2 - Архитектурное отделение МУЖВЗ. Л.Пашков. Дипломный проект - «Казино». 1913 г. Фасад, разрез, план

3 - Эполеты мундира студента МУЖВЗ

4 - Выставочный зал МУЖВЗ (построен в 1910 г. по проекту архит. Н.Курдюкова - преподавателя МУЖВЗ). Работы Живописного и Скульптурного отделения МУЖВЗ



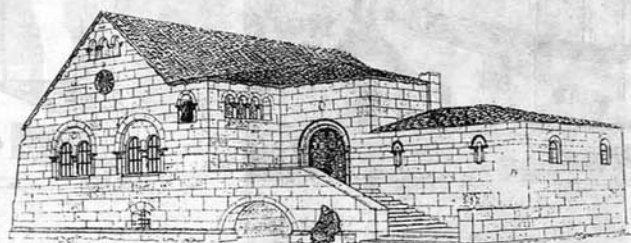
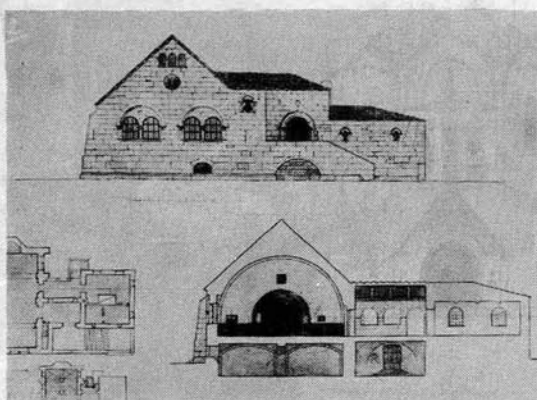
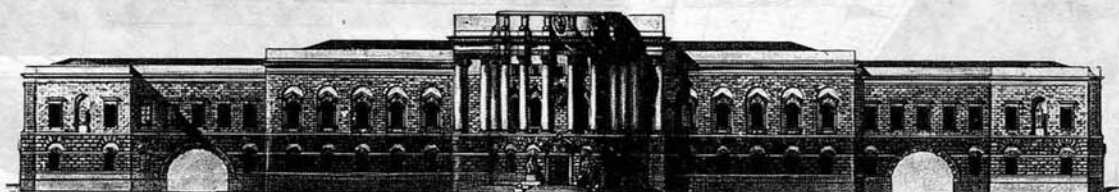
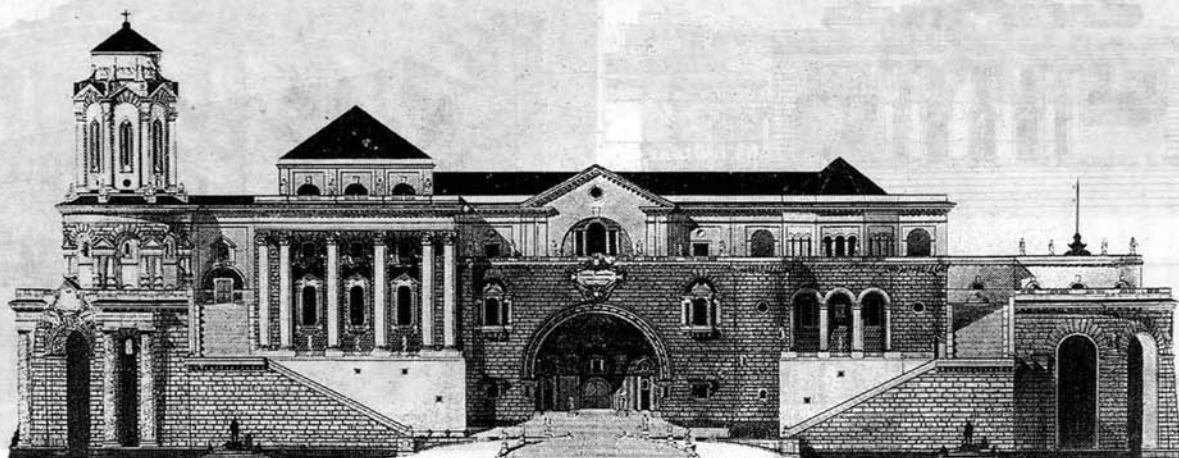
1	4	
3	2	
5	6	
7	8	9

Архитектурное отделение
МУЖВЗ. А. Голубев. Курсовые про-
екты 1911-1913 гг.

1, 2 - загородный ресторан -
варианты (фасады); 4 - трапез-
ная в «романском стиле» (пер-
спектива); 3, 5 загородная вила
в «итальянском стиле», предва-

рительный вариант (фасад), окон-
чательный вариант (фасад, пла-
ны, разрез); 6 - загородный бар-
ский дом (фасад); 7-9 - церковь
в «русском стиле» (перспектива,
фасад, разрез, план)

1	
2	
3	
4	5



1 - 3 - Архитектурное отделение
МУЖВЗ. Дипломные проекты, 1914
г. Тема - дворец русского послан-
ника в Италии. Фасады. Руково-
дитель Ф. Горностаев: Е. Коротков
(1); С. Дорошенко (2); В. Орлов (3)

4 - 5 - Архитектурное отделение
МУЖВЗ. С. Дорошенко. Курсовой

проект - трапезная в «романском
стиле», 1912-1913 уч.г. (перспек-
тива, фасад, разрез, планы)

МуЖВЗ, работы живопис-
цев: С. Дорошенко (1), В. Орлов (2),
Е. Коротков (3); (идея Ф. Горностаева)
«Экспонаты музея» в РВН
БЛНН ЯВНОДОТБЕЗ, Е. (БАНТХЕТО
-САДЕП, «ЭПНТО МОЖННПДТН» в

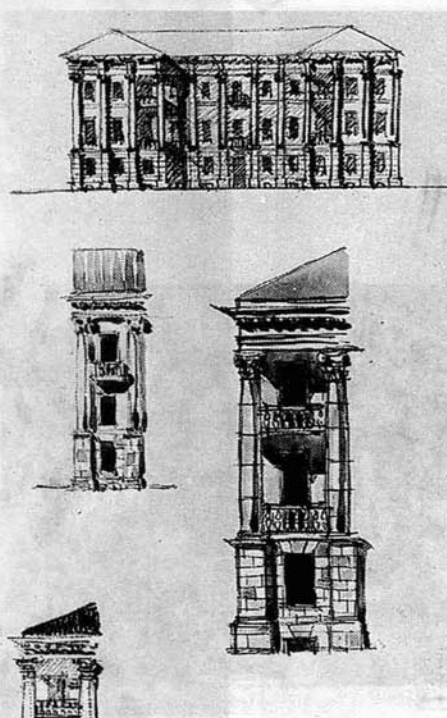
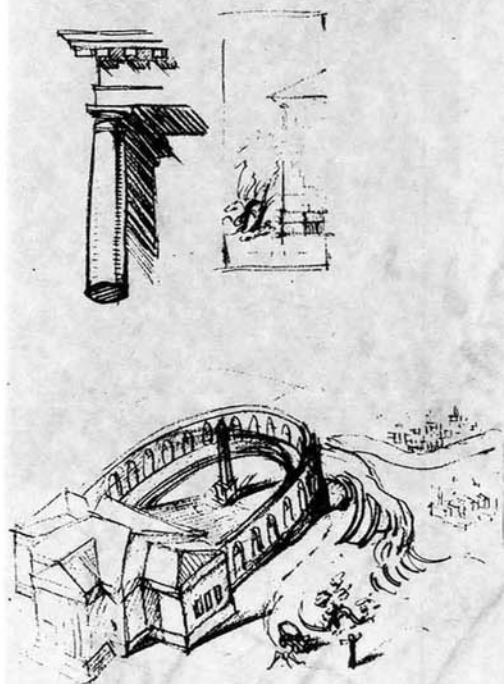
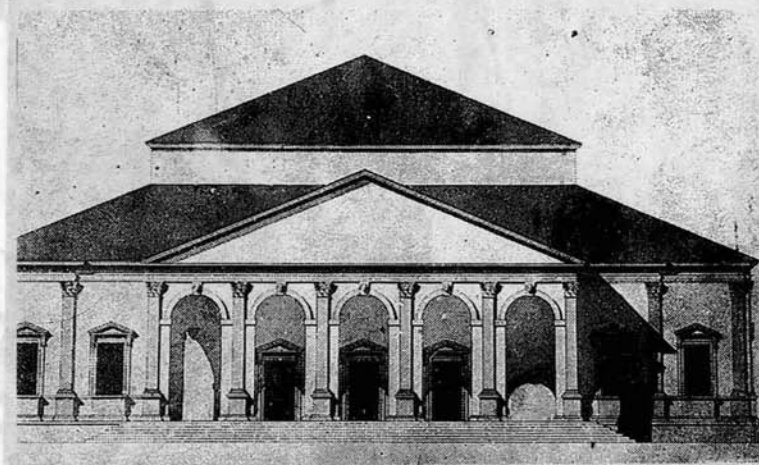
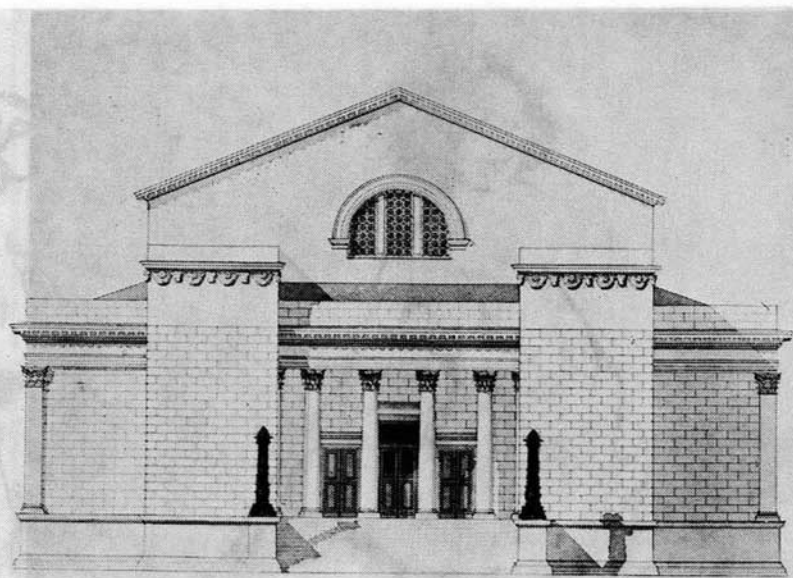
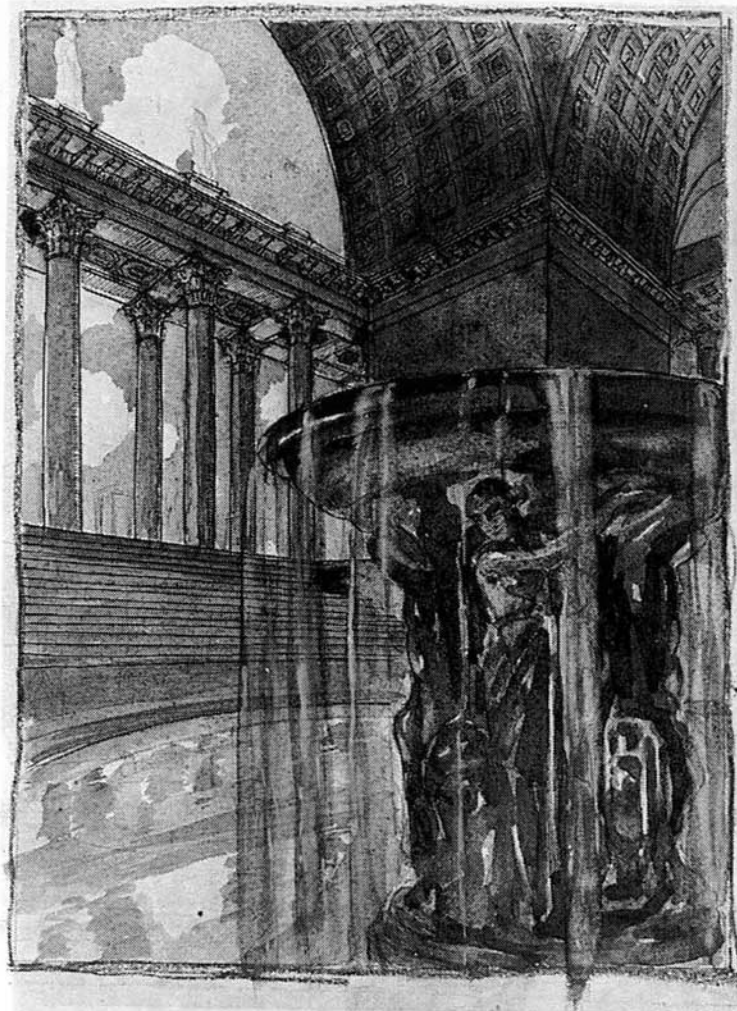
1

2

3

4

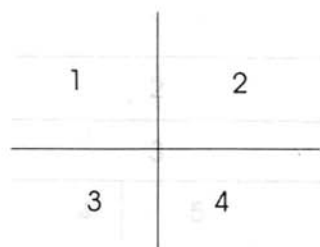
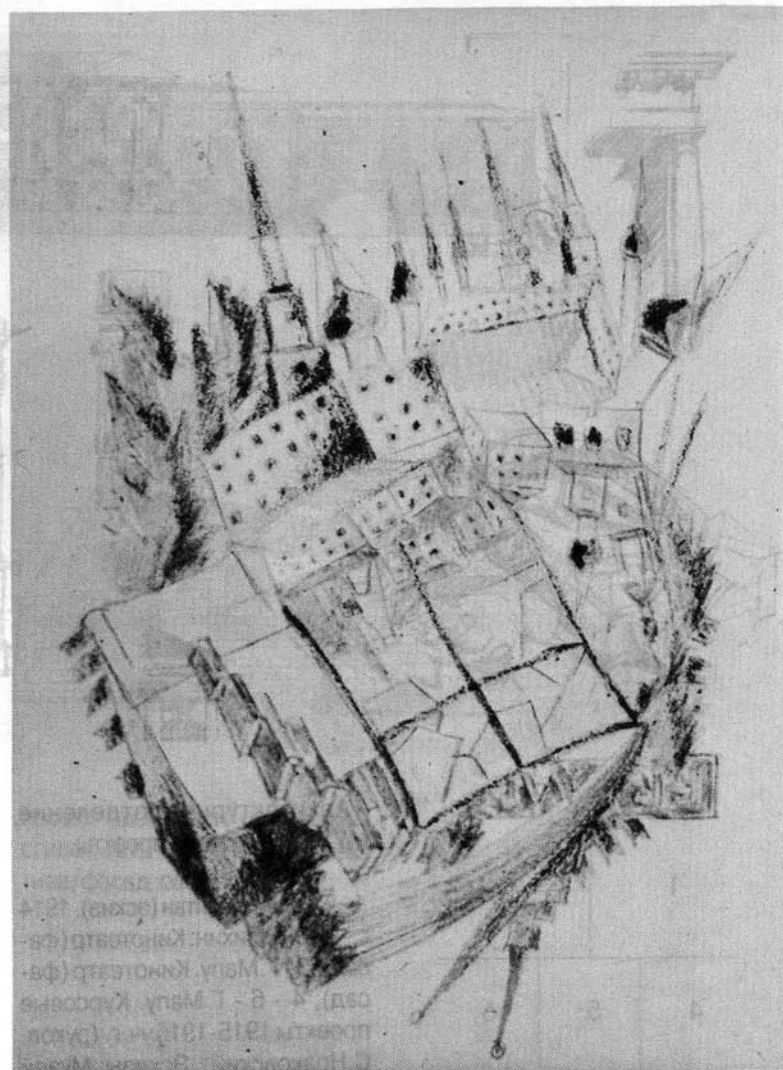
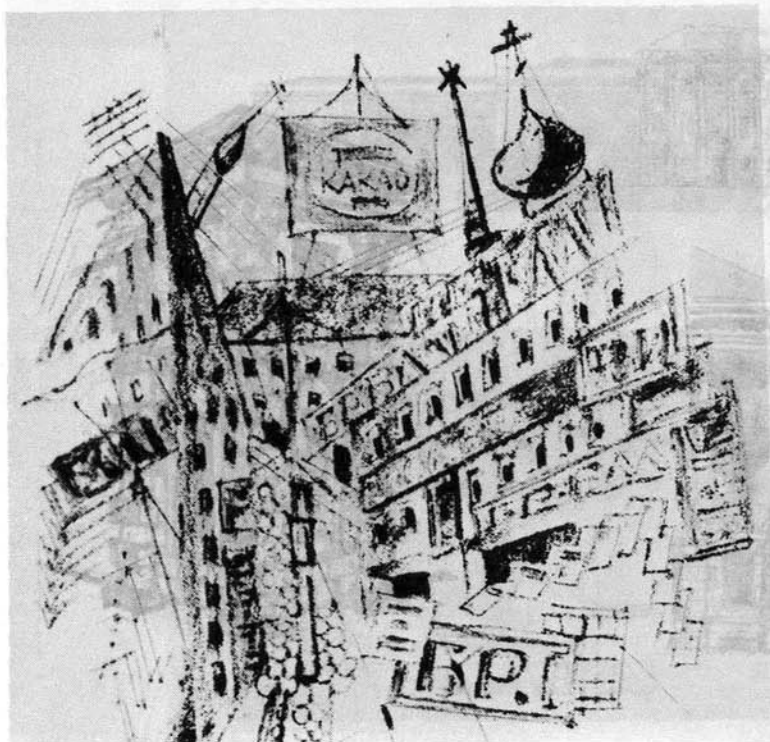
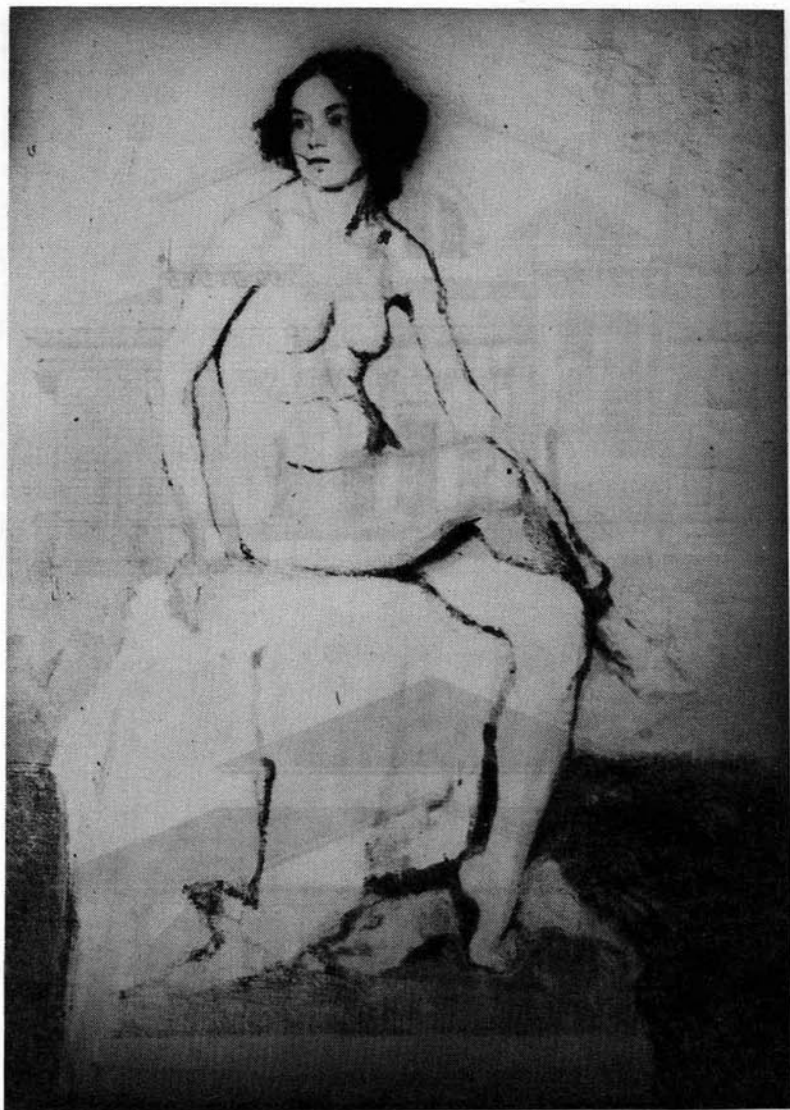
5



Архитектурное отделение
МУЖВЗ. Курсовые проекты

1 - Г. Гольц. Фонтан (эскиз), 1914 г.; 2 - В. Балихин. Кинотеатр (фасад); 3 - Г. Мапу. Кинотеатр (фасад); 4 - 6 - Г. Мапу. Курсовые проекты 1915-1916 уч. г. (руков. С. Ноаковский). Эскизы: Музей

древностей - «в греческом или римском стиле» (4); Трехэтажный жилой дом - «в стиле итальянского возрождения или Людовика XVI» (5); Здание офицерского собрания - в стиле «итальянского возрождения»



1, 2 - Живописное отделение
МУЖВЗ. Н.Чернышев (мастерс-
кая В.Серова)

3, 4 - Г.Малу (студент Архитек-
турного отделения МУЖВЗ). Го-
родской пейзаж - кубистические
композиции

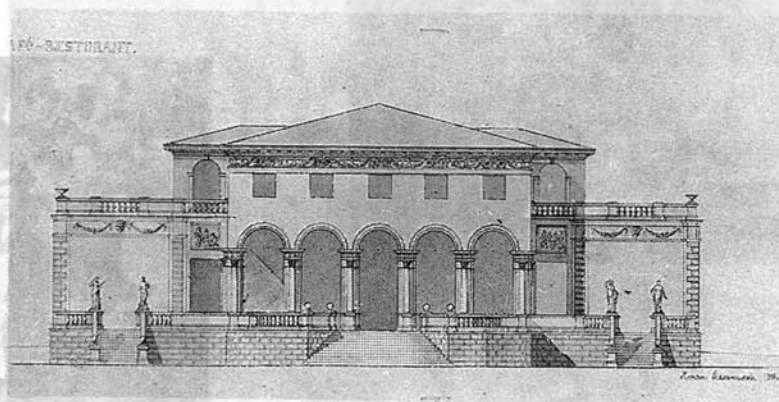
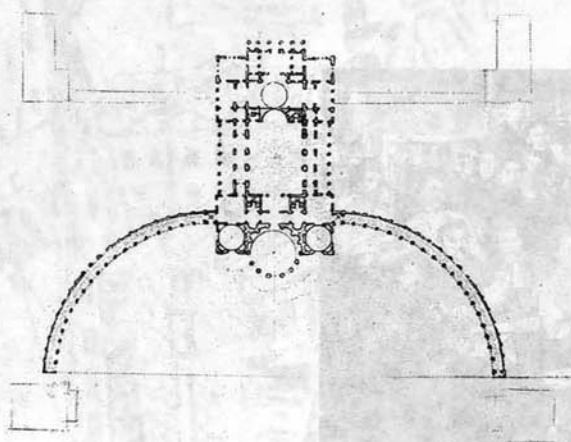
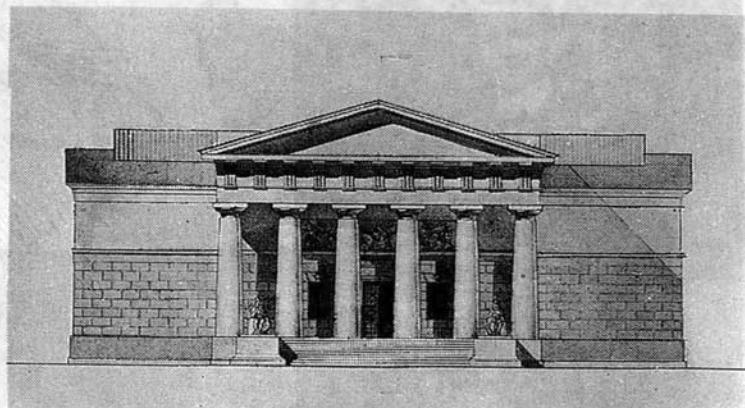
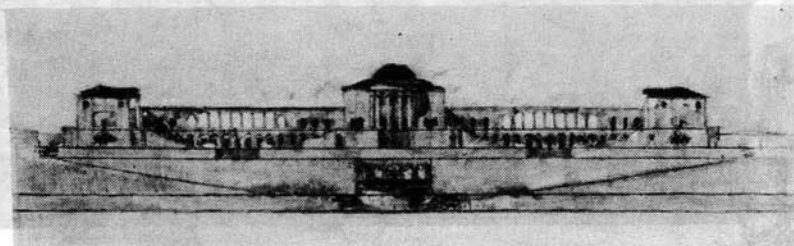
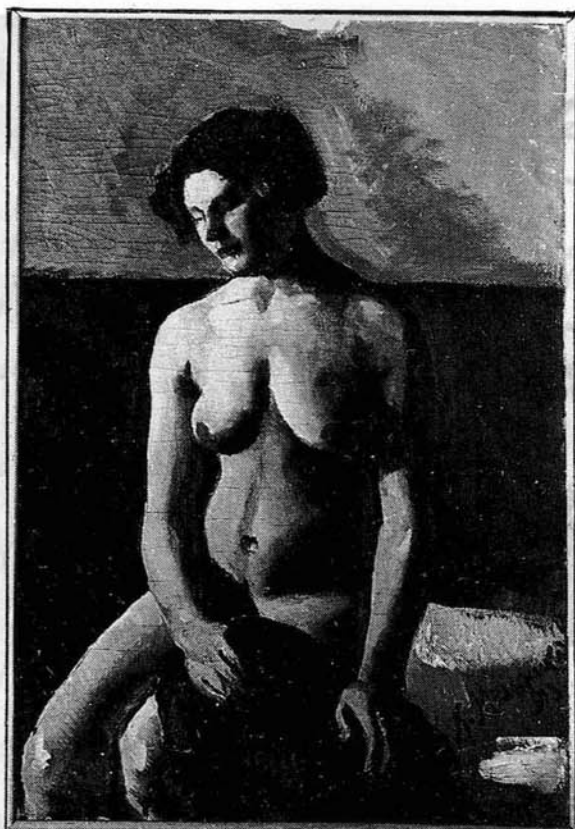


1	2	3
	5	6
4	7	

1, 2, 3, 5, 6 - Рисунки К.Мельникова в 1913-1914 уч.г. (поступил в МУЖВЗ в 1905г. и сначала окончил Живописное отделение, а затем, в 1917г. - Архитектурное)
4 - К.Мельников в мундире студента МУЖВЗ

7 - Живописное отделение МУЖВЗ. Фигурный класс (в центре третьего снизу ряда К.Мельников)

2	1
4	3
6	5



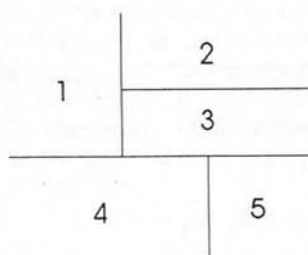
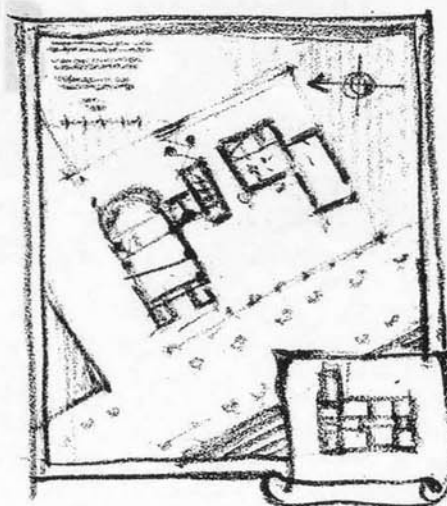
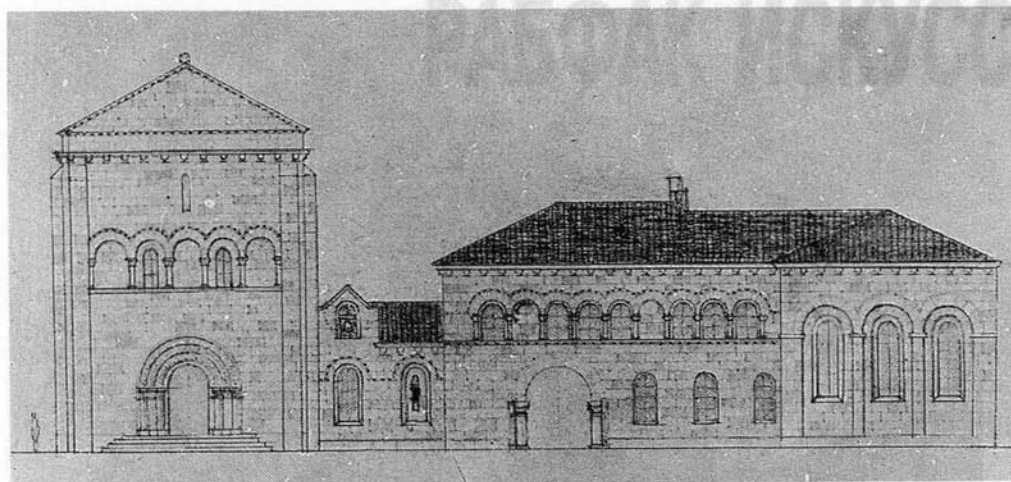
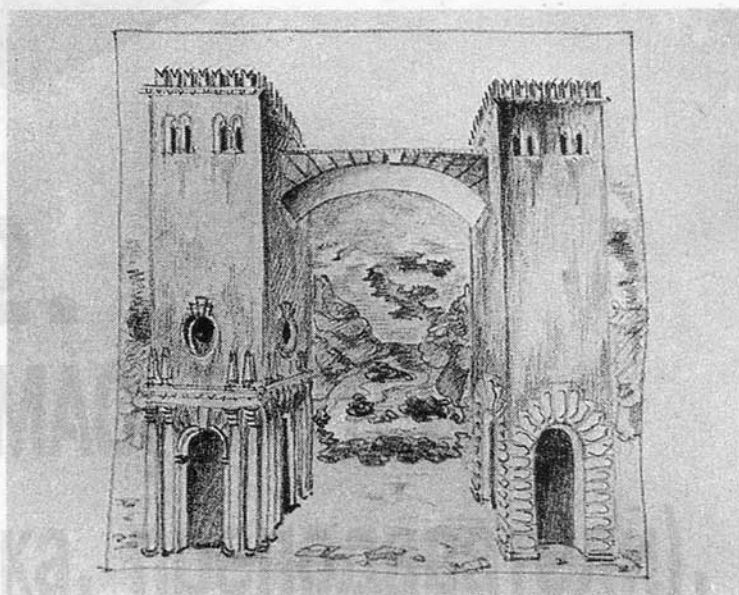
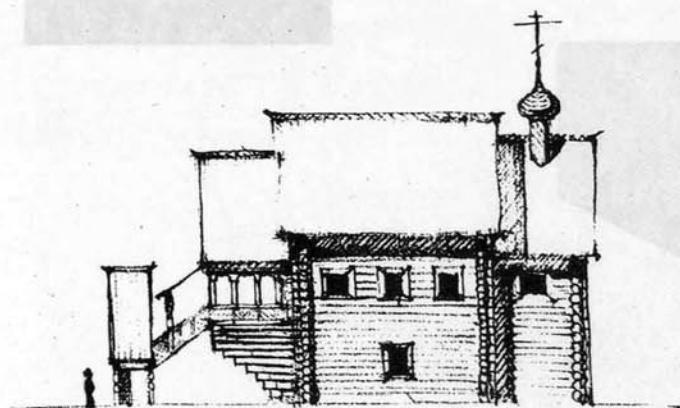
1	2
3	4
5	6

1, 2 - К.Мельников (студент Живописного отделения МУЖВЗ). Женские модели (обнаженная и одетая), 1913 г.

4, 6 - К.Мельников (студент Архитектурного отделения МУЖВЗ). Курсовые проекты в различных стилях: военный музей в классическом стиле (фасад), 1916 г. (4);

загородный кафе-ресторан в стиле ренессанс (фасад), 1914 г. (6)

3, 5 - К.Мельников. Неоконченный дипломный проект - санаторий для раненых офицеров в Крыму, 1917 г. Эскизы (фасад, план)



постановке: женские костюмы,
декорации

1, 4, 5 - курсовые проекты 1915-1916 у.г. Эскизы: Монастырская трапезная - в «русском стиле» (руков. Н.Курдюков (1); Римско-католическая часовня - в «романском стиле» (руков. С.Ноаковский) (4, 5); 2, 3 - эскизы к театральной

Государственные высшие
художественные мастерские

2.

ГСХМ, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН (структура, методика, преподаватели), РАБФАК ИСКУССТВ

Вторая Советская государственная художественная школа (ГСХМ) была основана в Москве в 1918 году. В 1920 году она была переименована в Высшие художественные мастерские (ВХУТЕМАС). В 1925 году ВХУТЕМАС был разделен на Высшие художественные училища (ВХУТЕИН) и Рабочий факультет искусств (РАБФАК ИСКУССТВ). В 1929 году ВХУТЕИН был переименован в Высшие художественные училища (ВХУТЕИН).

На официальном сайте ВХУТЕИНА сообщается, что в 1918 году ВХУТЕМАС был основан А. Луначарским. Занятия же начались уже 22 октября того же года. В 1920 году ВХУТЕМАС был переименован в Высшие художественные мастерские (ВХУТЕМАС). В 1925 году ВХУТЕМАС был разделен на Высшие художественные училища (ВХУТЕИН) и Рабочий факультет искусств (РАБФАК ИСКУССТВ). В 1929 году ВХУТЕИН был переименован в Высшие художественные училища (ВХУТЕИН).

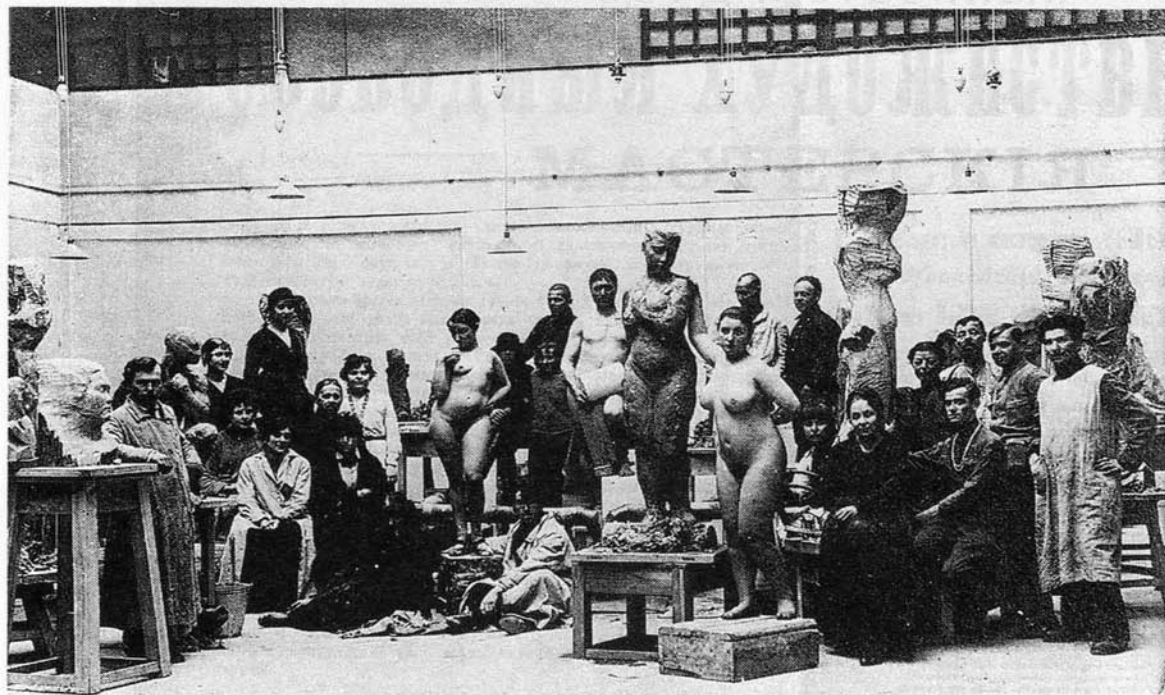
В 1920 году ВХУТЕМАС был переименован в Высшие художественные мастерские (ВХУТЕМАС). В 1925 году ВХУТЕМАС был разделен на Высшие художественные училища (ВХУТЕИН) и Рабочий факультет искусств (РАБФАК ИСКУССТВ). В 1929 году ВХУТЕИН был переименован в Высшие художественные училища (ВХУТЕИН).

Читались курсы эстетика (П. Грифцов), философия искусства (И. Аксенев), теория искусства (А. Топорков), история искусства и искусствоведение (А. Назаровский), история русского искусства (Ю. Зингер), история английской мифологии (Вин. Иванов), история современного французского искусства (И. Аксенев), дидактика



В.Петров. Эскиз плаката «Идите в центро клуб красные курсанты», 1921 г.

Государственные свободные художественные мастерские



1 - Вторые ГСХМ. Скульптурная мастерская И.Ефимова (шестой слева)

Государственные Свободные Художественные Мастерские (ГСХМ) были созданы согласно постановлению Наркомпроса в сентябре 1918 года путем преобразования всех художественных школ.

В Москве Строгановское художественно-промышленное училище и Московское Училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы 5 сентября 1918 года соответственно в Первые и Вторые ГСХМ.

В реорганизации Первых ГСХМ большую помощь оказали С. Ноаковский, Ф. Федоровский, А. Грищенко и Г. Якулов. В 1918--1919 году Первые ГСХМ состояли из 14 живописных, 4 скульптурных и 3 архитектурных мастерских и кроме того в их состав входили следующие декоративные мастерские: декоративно-архитектурная; текстильная (ткацкая, набивная, коврово-гобеленовая и художественно-вышивальная); металлическая (чеканка, монтировка, гальваностегия, эмаль, гравировка, филигрань и т.д.); печатная (литография, офорт, гравюра); театрально-декоративная (макет, костюм); декоративно-живописная (фрески, украшение стены, вывеска); керамическая (фарфор, керамика, стекло). Были также вспомогательные мастерские -- формовочная, краскотерочная, испытательная станция красок, химическая лаборатория.

На официальном открытии Вторых ГСХМ 13 декабря 1918 года выступил А. Луначарский. Занятия же начались уже 22 октября по трем специальностям: живопись, скульптура и архитектура под руководством мастеров избранных учащимися и утвержденных Коллегией ИЗО Наркомпроса: по живописному отделению -- А. Архипов, В. Кандинский, К. Коровин, П. Кузнецов, К. Малевич, С. Малютин, И. Машков, А. Моргунов, В. Рождественский, В. Татлин, Р. Фальк; по скульптурному отделению -- А. Архипенко,

С. Волнухин, А. Голубкина, С. Коненков, А. Матвеев; по архитектурному отделению -- И. Жолтовский, И. Рылский, А. Щусев.

На 1 января 1919 года Вторые ГСХМ имели 1200 учащихся, распределенных по следующим мастерским: 14 живописных, 4 скульптурных, 3 архитектурных, 1 офортная, 1 фотографическая, 1 живописная без руководителя.

Уполномоченным по делам Вторых ГСХМ от Наркомпроса был назначен художник И. Машков (которого в 1919 г. сменил О. Брик).

Организационно-управленческая структура ГСХМ имела такую схему: Отдел ИЗО Наркомпроса -- Уполномоченный Канцелярия (секретарь Канцелярии) -- Совет Главных Мастеров и Совет старост (от подмастерьев) всех отделений -- Совет ГСХМ (Президиум Совета, председатель Президиума Совета) -- Общие собрания по группам (мастеров, подмастерьев, технических инструкторов, преподавателей научных дисциплин, старших и младших служащих) -- Общее собрание всех групп.

Руководители мастерскими в Первых ГСХМ: художники -- С. Малютин, Ф. Малявин, Н. Ульянов, Б. Григорьев, И. Федоров, Ф. Федоровский, К. Коровин, П. Кузнецов, В. Рождественский, А. Куприн, А. Кончаловский, А. Лентулов, А. Грищенко, А. Шевченко, К. Малевич, О. Розанова, Н. Удальцова, И. Клюн, А. Моргунов, В. Татлин, Г. Якулов и др.; скульпторы -- Н. Андреев, Б. Бромбергский, А. Бабичев, В. Ватагин; архитекторы -- Л. Веснин, С. Чернышев, Ф. Шехтель.

Читались курсы: эстетика (П. Грифцов), философия искусств (И. Аксенов), теория искусств (А. Топорков), история искусств и искусствознание (А. Назаровский), история русского искусства (Ю. Эдинг), история античной мифологии (Вяч. Иванов), история современного французского искусства (И. Аксенов), пластичес-

кая анатомия (А. Голожис). Кроме того читались лекции о рисунке, фактуре, цвете и композиции, по технологии красок, по истории монументальной живописи, о театрально-режиссерской работе, о психологии, логике и философии в современных формах искусства по стиховедению и т.д. (А. Сидоров, А. Грищенко, М. Борисов, А. Таиров, А. Топорков, В. Маяковский, С. Бобров и др.).

На митингах в Первых ГСХМ выступали нарком А. Луначарский и комиссар Отдела ИЗО Д. Штеренберг. После года работы была устроена отчетная выставка. На 1 января 1919 г. числилось 718 учащихся.

Уполномоченным по делам Первых ГСХМ от Наркомпроса был назначен художник А. Лентулов.

В июне 1920 года в Москве состоялась Всероссийская кон-

ференция учащихся и учащихся Свободных Государственных художественных мастерских. Делегаты на эту конференцию выбирались Общим собранием каждой мастерской Первых и Вторых ГСХМ. На конференции приняли ряд резолюций с требованиями новой реформы художественного образования.

Делегаты Конференции от подмастерьев (учащихся) провели 9 июня 1920 года отдельное Собрание, которое постановило создать автономную систему организации подмастерьев всех Свободных мастерских в центре и на местах во главе с Центральным Исполкомом подмастерьев. На Собрании был образован Исполком в составе 5 человек, из которых 4 были представителями Первых и Вторых ГСХМ. Исполком опубликовал обращение ко всем подмастерьям и разработал инструкции Центральному Исполкому и Исполкомам на местах.



В 1918 году в Москве были созданы первые государственные художественные мастерские (ГСХМ). В их состав вошли учащиеся из различных художественных школ и студий. В 1919 году в Москве были созданы первые государственные художественные мастерские (ГСХМ). В их состав вошли учащиеся из различных художественных школ и студий. В 1920 году в Москве состоялась Всероссийская конференция учащихся и учащихся Свободных Государственных художественных мастерских. Делегаты на эту конференцию выбирались Общим собранием каждой мастерской Первых и Вторых ГСХМ. На конференции приняли ряд резолюций с требованиями новой реформы художественного образования. Делегаты Конференции от подмастерьев (учащихся) провели 9 июня 1920 года отдельное Собрание, которое постановило создать автономную систему организации подмастерьев всех Свободных мастерских в центре и на местах во главе с Центральным Исполкомом подмастерьев. На Собрании был образован Исполком в составе 5 человек, из которых 4 были представителями Первых и Вторых ГСХМ. Исполком опубликовал обращение ко всем подмастерьям и разработал инструкции Центральному Исполкому и Исполкомам на местах.

В 1918 году в Москве были созданы первые государственные художественные мастерские (ГСХМ). В их состав вошли учащиеся из различных художественных школ и студий. В 1919 году в Москве были созданы первые государственные художественные мастерские (ГСХМ). В их состав вошли учащиеся из различных художественных школ и студий. В 1920 году в Москве состоялась Всероссийская конференция учащихся и учащихся Свободных Государственных художественных мастерских. Делегаты на эту конференцию выбирались Общим собранием каждой мастерской Первых и Вторых ГСХМ. На конференции приняли ряд резолюций с требованиями новой реформы художественного образования. Делегаты Конференции от подмастерьев (учащихся) провели 9 июня 1920 года отдельное Собрание, которое постановило создать автономную систему организации подмастерьев всех Свободных мастерских в центре и на местах во главе с Центральным Исполкомом подмастерьев. На Собрании был образован Исполком в составе 5 человек, из которых 4 были представителями Первых и Вторых ГСХМ. Исполком опубликовал обращение ко всем подмастерьям и разработал инструкции Центральному Исполкому и Исполкомам на местах.

КОМИССАРИАТЪ НАРОДНАГО ПРОСВѢЩЕНІЯ

Отдѣлъ Изобразительныхъ Искусствъ.

1-го октября с. г. въ Москвѣ открываются ГОСУДАРСТВЕННЫЯ СВОБОДНЫЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ МАСТЕРСКІЯ

задачею которыхъ является—дать профессиональное художественное образование по живописи, скульптурѣ и декоративному (въ широкъмъ смыслѣ) искусству, и такимъ образомъ, насадить и углубить художественную культуру страны.

Инициативно-Организаторская Группа учащихся, объявляя объ этомъ, извѣщаетъ—что двери мастерскихъ широко открыты для всѣхъ желающихъ посвятить себя искусству.

Признавая въ своихъ стѣнахъ свободное существованіе всѣхъ опредѣлившихся художественныхъ теченій, Мастерскія даютъ возможность каждому учащемуся въ нихъ развивать свою индивидуальность въ желаемомъ ему направленіи.

Новыя специально оборудованныя мастерскія, руководители, инвентарь и натура предоставляются учащимся **БЕЗПЛАТНО**. Инициативно-Организаторская Группа вошла съ ходатайствомъ въ Ком. Нар. Просвѣщенія о томъ, чтобы и матеріалы для работъ предоставлялись учащимся также **БЕЗПЛАТНО**. Ком. Нар. Просв. отпустилъ средства на урегулированіе продовольственного вопроса Мастерскихъ (устройство дешевой столовой, кооператива учащихся и т. п.).

Учащіеся сами выбираютъ себѣ руководителя. Инициативно-Организаторская Группа учащихся составила списокъ руководителей Свободныхъ художественныхъ мастерскихъ, одобренныхъ Поддѣлкомъ Изобразительныхъ Искусствъ Ком. Нар. Просв.—изъ которыхъ намѣтила представителей всѣхъ опредѣлившихся художественныхъ теченій.

Въ руководители **ОБЩИХЪ МАСТЕРСКИХЪ** Инициативно-Организаторской Группой намѣчены:

По живописи:

Малевичъ, Малютинъ, Федоровскій (натурализмъ), *Борисъ Григорьевъ, Ульяновъ* (реализмъ), *Коровинъ* (импрессионизмъ), *Павелъ Кузнецовъ, Кончаловскій, Лентуловъ* (нео-импрессионизмъ), *Купринъ, Рождественскій* (пост-импрессионизмъ), *Татлинъ* (кубо-футуризмъ), *Морзуновъ, Малевичъ* (супрематизмъ).

По скульптурѣ:

Коненковъ, Бабичевъ, Ватагинъ, Бромбергскій, Эрзя.

Въ руководители-завѣдующіе **СПЕЦІАЛЬНЫХЪ МАСТЕРСКИХЪ** намѣчены:

Якуловъ, Лентуловъ, Машковъ (декоративная мастерская), *Татлинъ, Якуловъ, Федотовъ, Федоровскій* (театрально-декоративная), *Павловъ, Фалилеевъ, Мясунинъ* (графическая), *Павелъ Кузнецовъ* (живопись по фарфору, стеклу и эмали), *Малютинъ С. Розанова, Экстеръ, Давыдова* (текстильная), *Ватагина, Бабичевъ* (декоративно-скульптурная), *Андреевъ Н. А.* (металлической скульптуры), *Коненковъ* (рѣзного дѣла), *Щусовъ, Фоминъ* (декоративно-архитектурная), *Прусовъ* (меблѣровки со-оруженія).

Въ руководители мастерскихъ **ОБЩЕЙ КОМПОЗИЦІИ** намѣчены:
Хоаковский, Грищенко, Малевичъ.

Для чтенія **НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРЕДМЕТОВЪ** намѣчены:

Ноаковский, Бенуа, Грабарь, Фриче, Назаревскій (исторія искусствъ—Запада и Россіи), *Ноаковский, Бенуа, Грабарь, Грищенко*, (исторія декоративнаго искусства), *Шевченко, Аксеновъ* (исторія современнаго искусства), *Валерій Брюсовъ, Андрей Бѣлый, Грифцовъ, Аксеновъ* (философія искусства), *Грищенко, Лопатинскій, Зимица-Гиршъ* (методика преподаванія изобразительныхъ искусствъ), *Голоушевъ* (анатомическая анатомія).

Для чтенія **СПЕЦІАЛЬНЫХЪ ПРЕДМЕТОВЪ** намѣчены:

К. А. Власовъ (перспектива, теорія тѣнъ и начертательная геометрія), *Таировъ, Комиссаржевскій, Федотовъ* (техника сцены), *Прусовъ* (шаблоны и модели).

Кромѣ перечисленныхъ художественно-научныхъ предметовъ, въ Мастерскихъ преподаются дополнителныя (экономическіе) курсы, какъ-то: курсы—мастерскія стилистики (теорія моды), исторія поэзіи и исторія современной литературы и т. п.—для всѣхъ желающихъ извѣщени: Андрей Бѣлый, Вячеславъ Ивановъ, Валерій Брюсовъ, Владимиръ Маяковский, Александръ Курскій—мастерскія поученія ритма, руководители которыхъ: М. Я. Блокъ, В. Ивановъ, Б. Л. Вайсбергъ, Л. Сабантеевъ; курсы слушанія музыки и элементарнаго музыкальнаго образованія, для всѣхъ которыхъ намѣчены: А. Бѣлый, В. Ивановъ, Б. Л. Вайсбергъ, Л. Сабантеевъ; курсы слушанія музыки и элементарнаго музыкальнаго образованія, для всѣхъ которыхъ намѣчены: Б. Л. Вайсбергъ, М. Я. Брюсовъ; курсы исторіи социальныхъ учений, для чтенія которыхъ намѣчены: Власовскій, Бухаринъ, Стекловъ и др.—и другіе курсы научно-художественнаго характера, которые будутъ вытекать изъ запросовъ (духовныхъ) жизни учащихся.

Большинство изъ намѣченныхъ Инициативной Группой кандидатовъ въ руководители уже дали свое принципиальное согласіе на участіе въ жизни новыхъ Мастерскихъ; съ остальными, не находящимися въ настоящее время въ Москвѣ, ведутся переговоры. Правомъ поступленія въ Мастерскія пользуются всѣ граждане не моложе 16-ти лѣтъ, безъ предѣленія каякъ—бы то ни было ~~учащіеся и аттестованные учебными заведениями.~~

Курсъ бесплатнаго обученія не болѣе 7 лѣтъ.

Занятія въ Мастерскихъ будутъ происходить днемъ (искусство) и вечеромъ (научно-художественные предметы)—6 часовъ въ день. Система занятій по группамъ (теченіямъ).

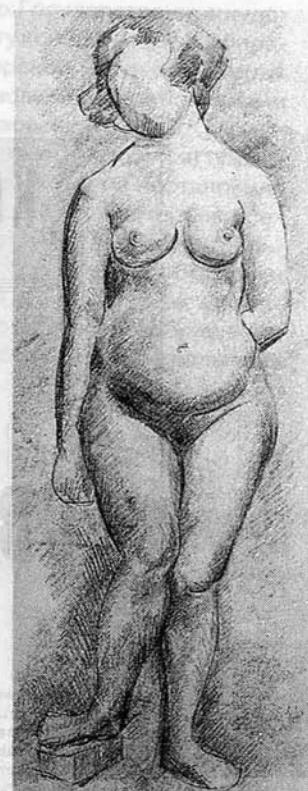
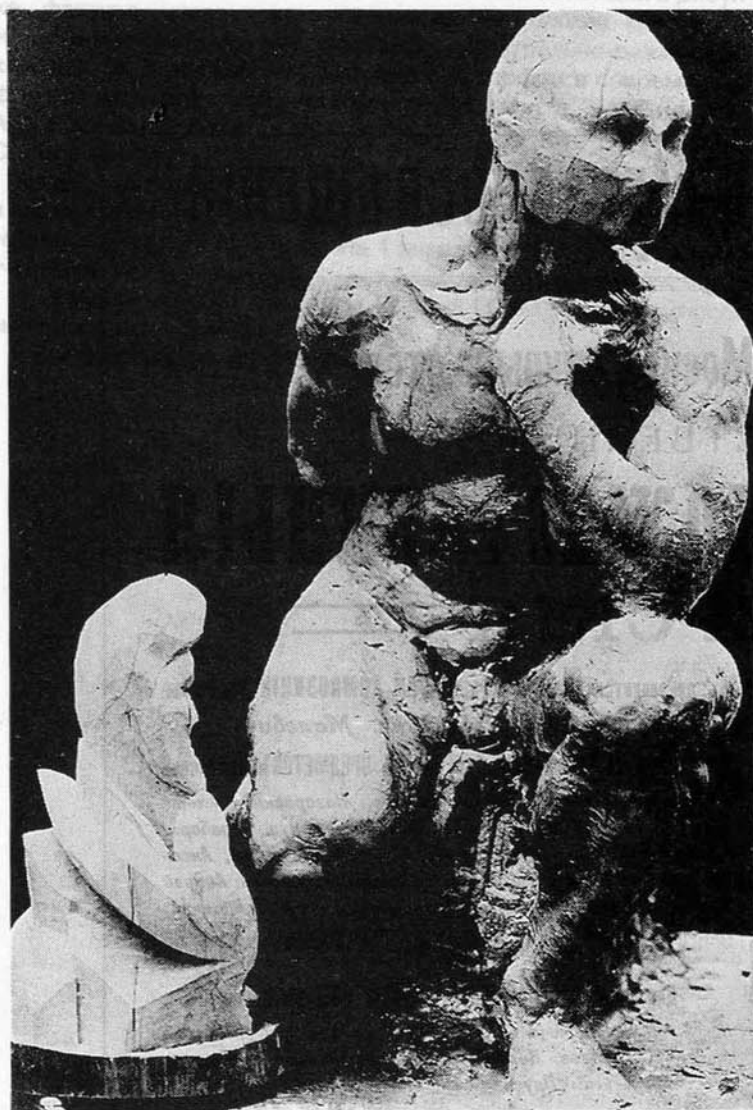
Научно-художественные предметы не обязательны, кромѣ анці, которая посвящаетъ посвятить себя художественно-педагогической дѣятельности; система преподаванія научно-художественныхъ предметовъ—лекціонная.

Пріемъ прошеній производится Канцеляріей Мастерскихъ (Рождественка, П, зданіе бывшаго Строгановскаго училища) отъ 10 до 4 ч. дня—круглая годъ.

Ввиду того, что выборы руководителей Мастерскихъ будутъ происходить съ 7-го по 20-ое октября, необходимо всѣмъ желающимъ заниматься у одного изъ перечисленныхъ руководителей, а также желающимъ полностью провести весь списокъ—возможно скорѣе зарегистрироваться (предварительно подавъ прошеніе въ Канцелярію) зачисленіи въ учащіеся) у членовъ Инициативно-Организаторской Группы въ зданіи Свободныхъ Художественныхъ Мастерскихъ отъ 11 до 1 ч. дня, ежедневно, кромѣ праздниковъ.

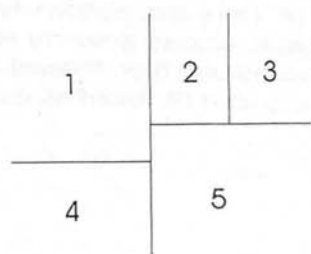
Инициативно-Организаторская Группа Учащихся.

1 - Плакат-объявление о приеме
в Первые ГСХМ, 1918 г.

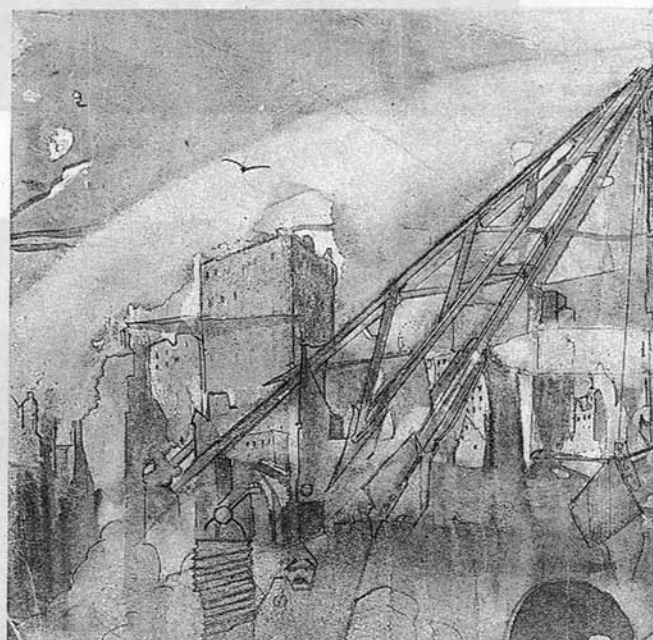
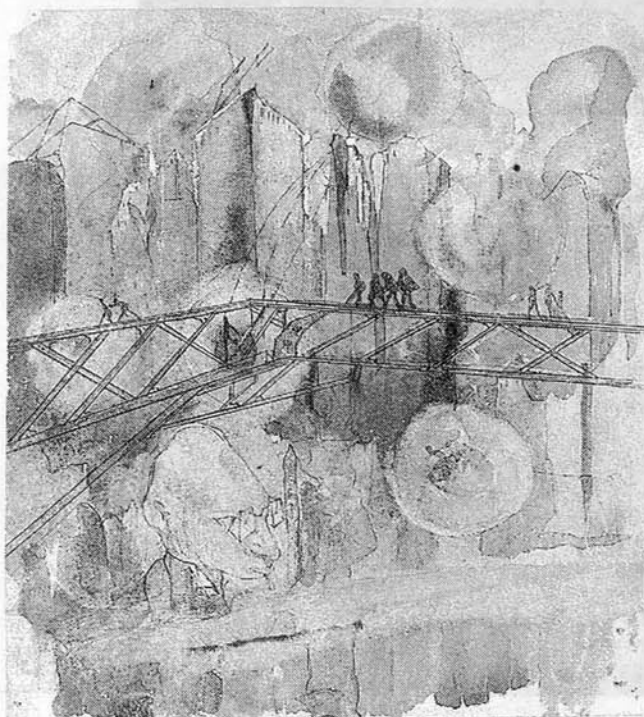
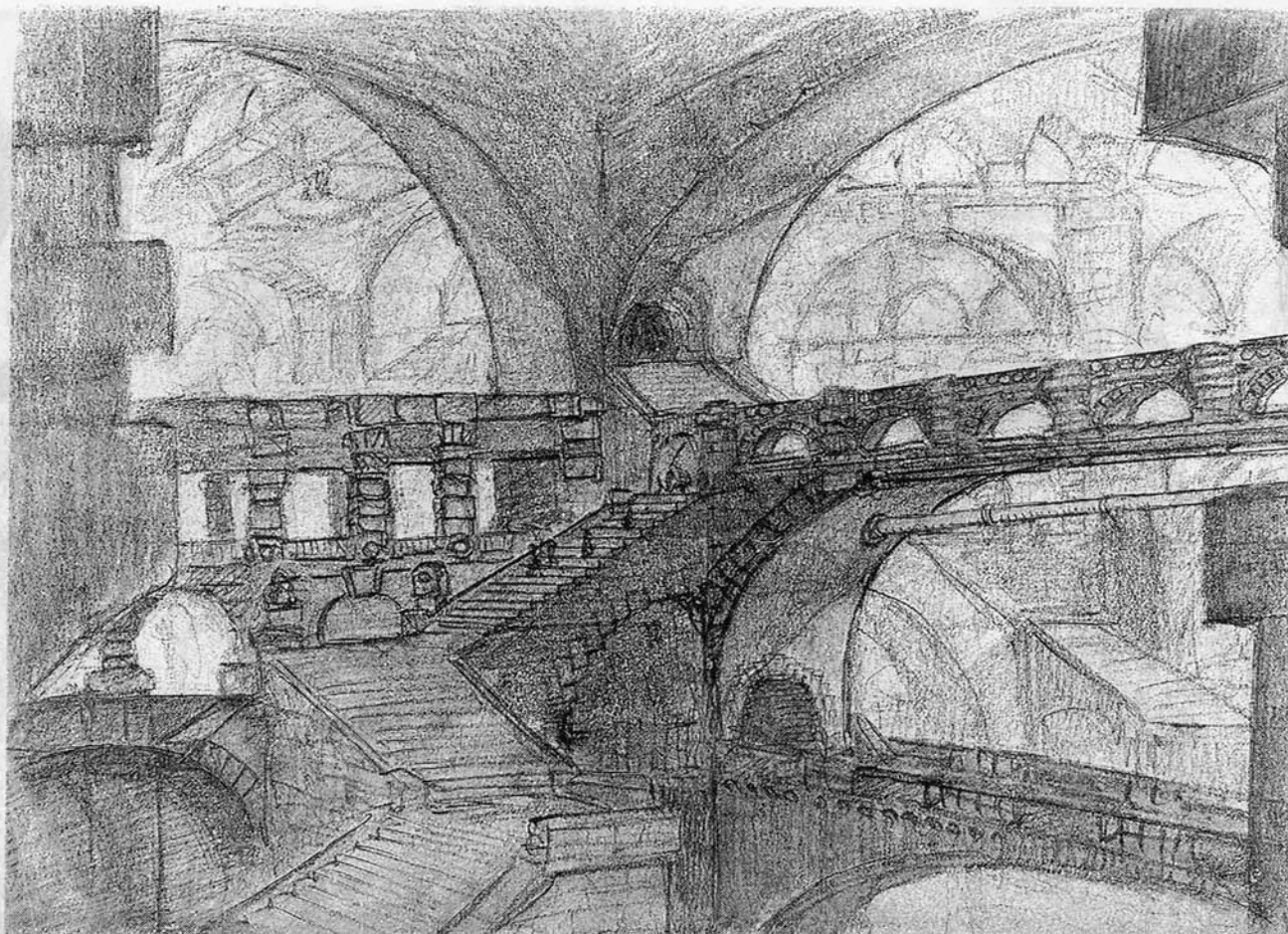


Вторые ГСХМ

1 - Т. Шапиро. Этюд натурщика и эскиз памятника Я. Свердлову (дерево, слева внизу). Скульптурная мастерская С. Коненкова; 2 - 5 - О. Соколова (живописная мастерская И. Машкова): модели; пейзаж; портрет девочки



1 - Пейзаж, 2 - Портрет девочки, 3 - Портрет девочки, 4 - Портрет девочки, 5 - Портрет девочки



Вторые ГСХМ

1 - 3 - Г. Гольц. Архитектурные фантазии

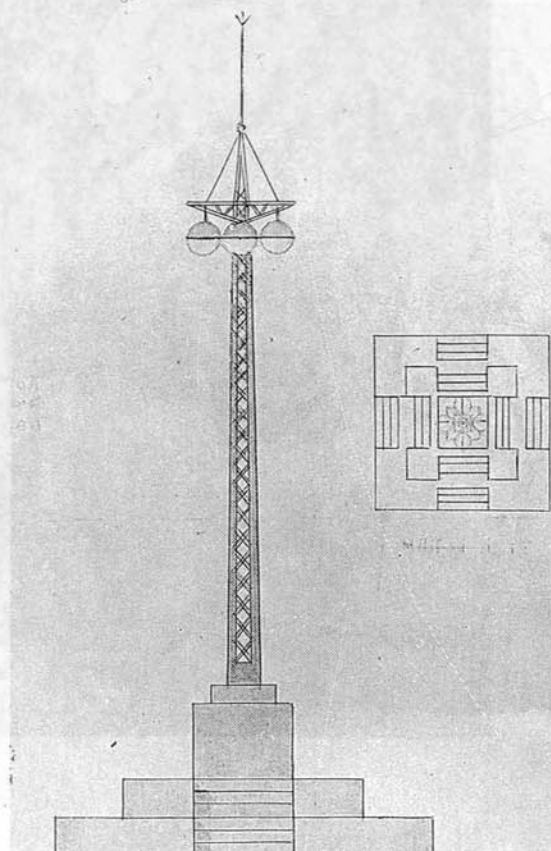
5 - Перья ГСХМ (архитектурная мастерская). Н. Травин. Проект

МХСХМ

1 - 2 - Г. Гольц. Архитектурная фантазия, натюрморт

3 - Студенческая группа студентов Восточного ЦХМ, 1918 г.

4 - Группа студентов и преподавателей Восточного ЦХМ



Вторые ГСХМ

1 - 2 - Г.Гольц; архитектурная фантазия; натюрморт

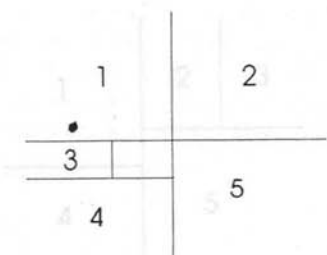
3 - Студенческий билет студента Вторых ГСХМ Г.Зимины, 1919 г.

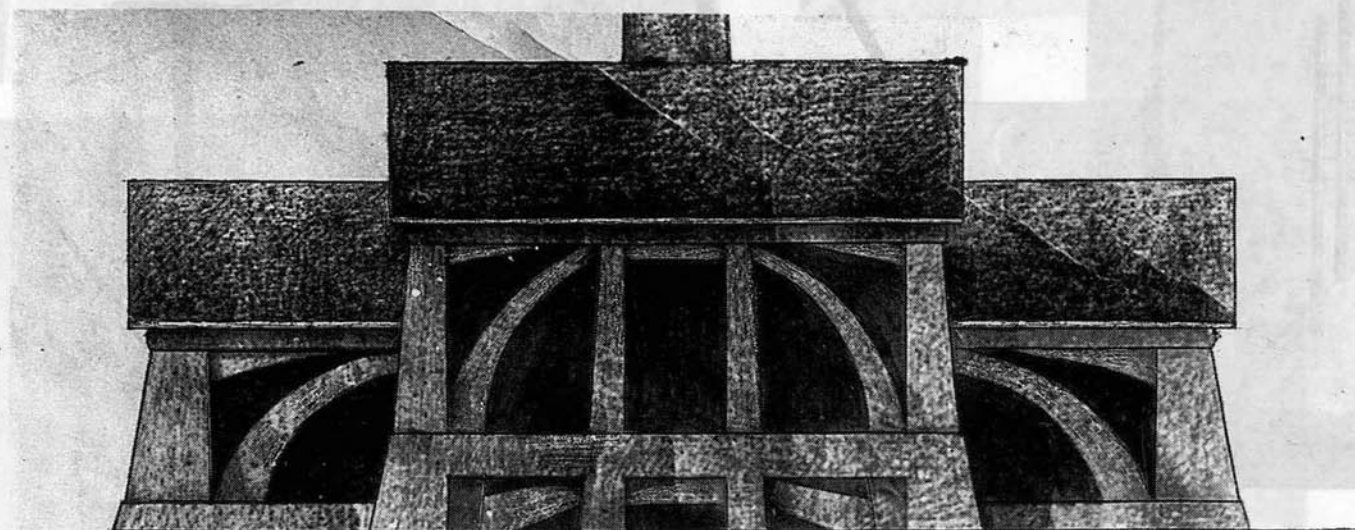
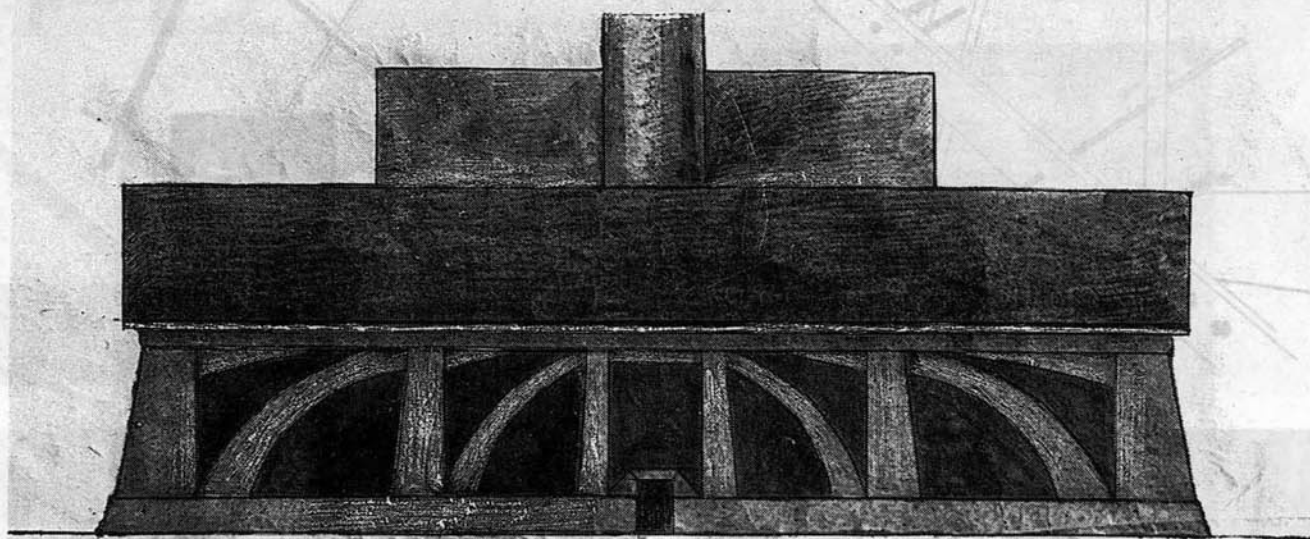
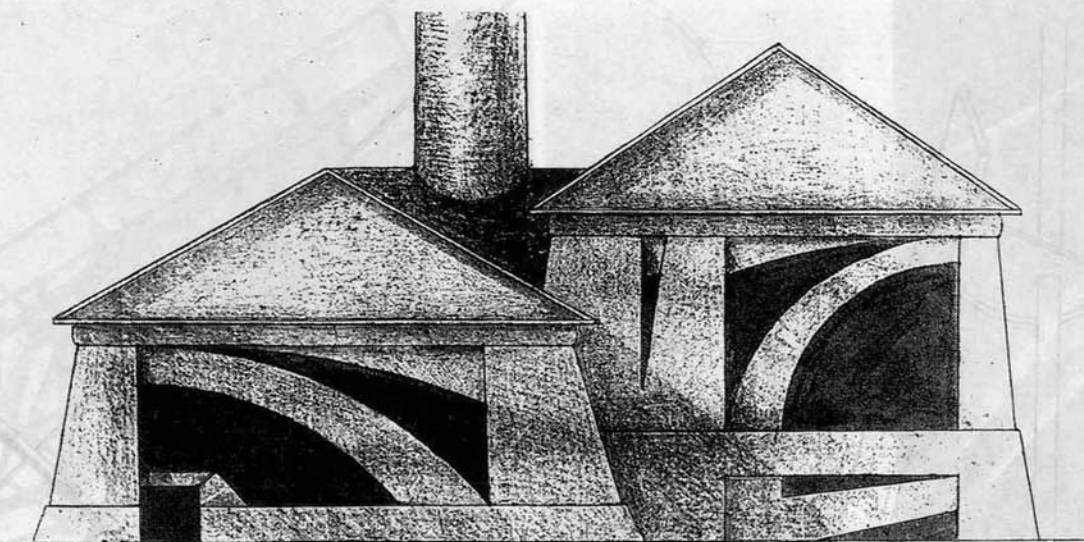
4 - Группа студентов и преподавателей архитектурной мастер-

ской И.Рыльского (Вторые ГСХМ). 1919 г. Слева направо: сидят - А.Мухин, И.Рыльский (преподаватель), С.Торопов (преподаватель); стоят - Бурдуин, М.Барщ, Ю.Спаский, Г.Вегман, неизвестный, Н.Монахов

5 - Первые ГСХМ (архитектурная мастерская). Н.Травин. Проект

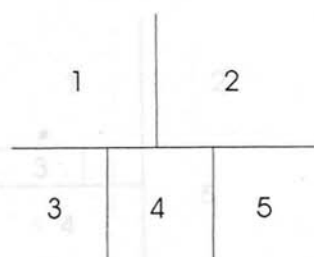
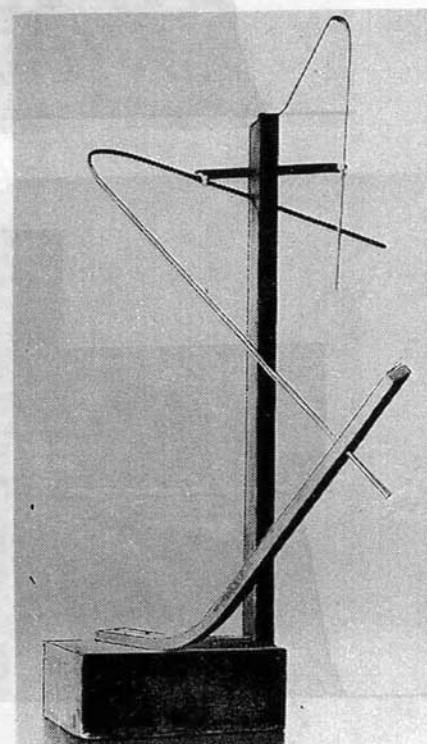
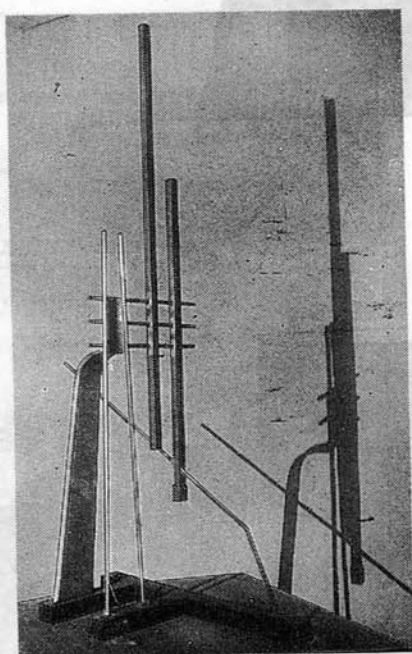
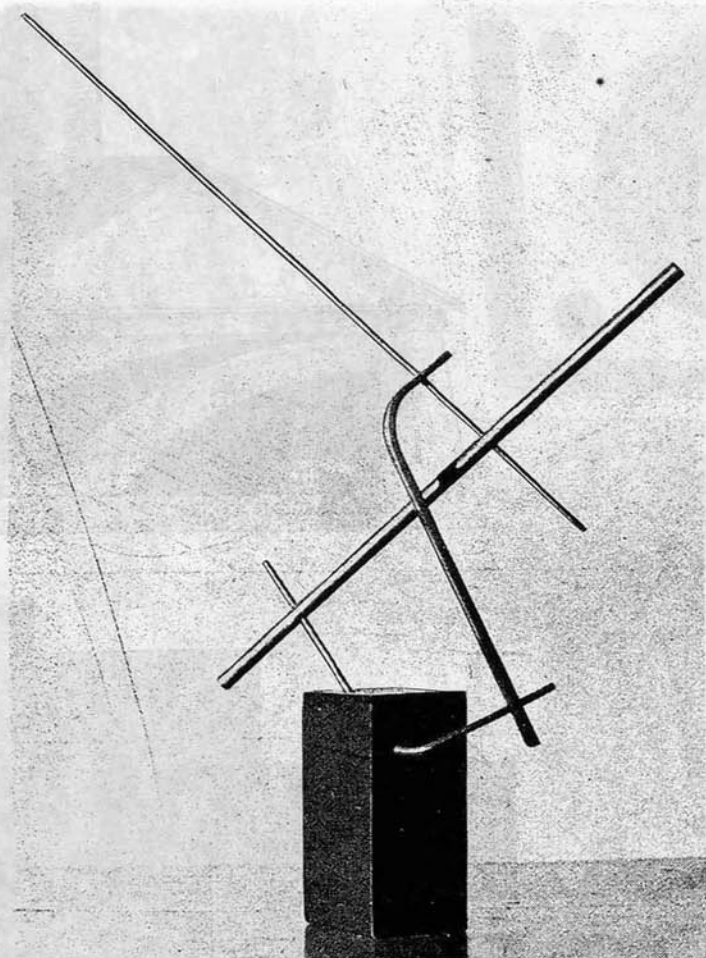
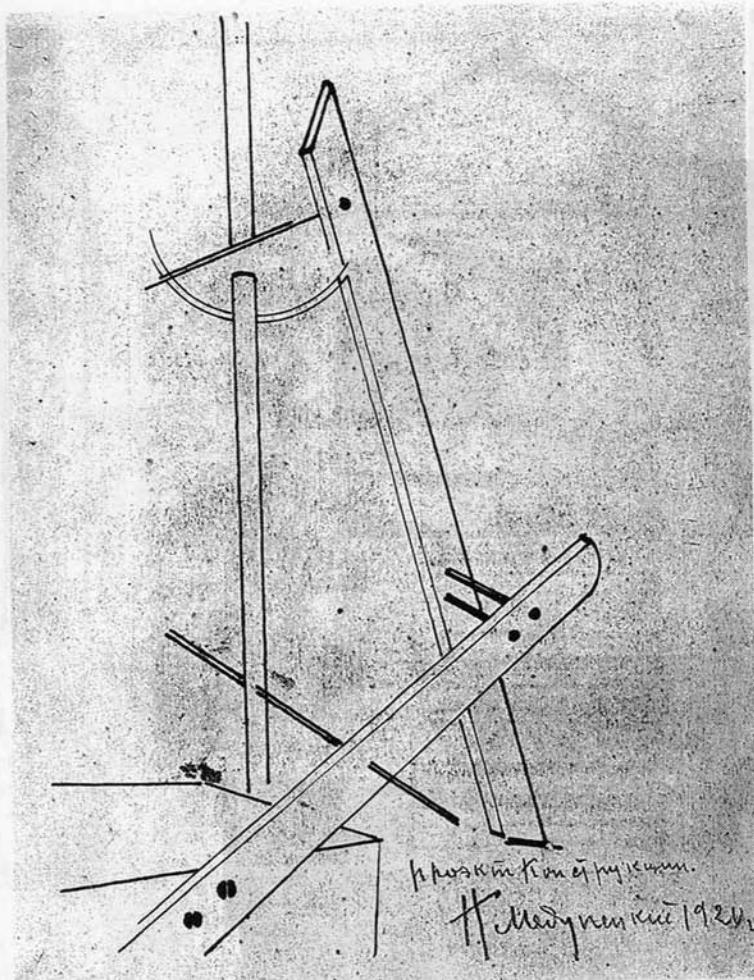
центрального фонаря на городской площади. Фасад, план, 15 мая 1920 г.





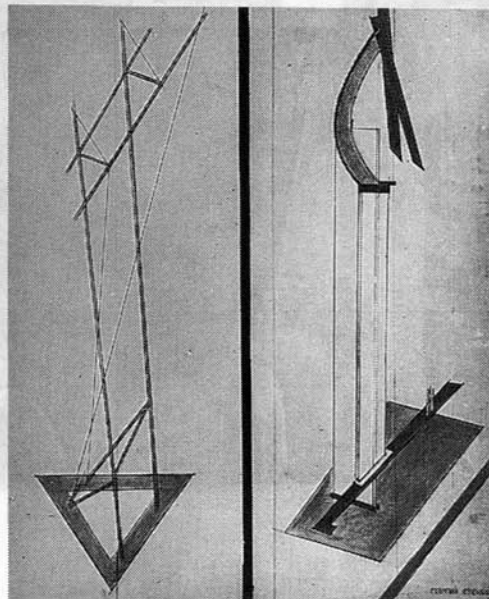
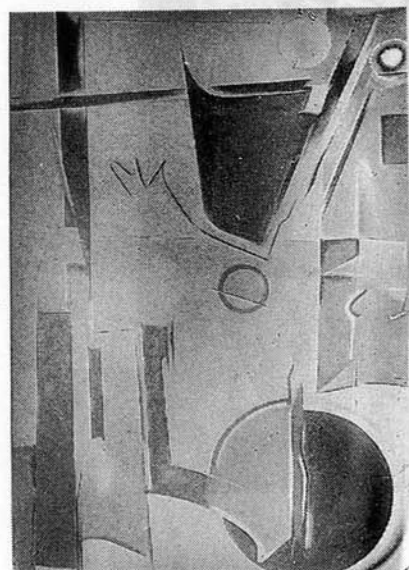
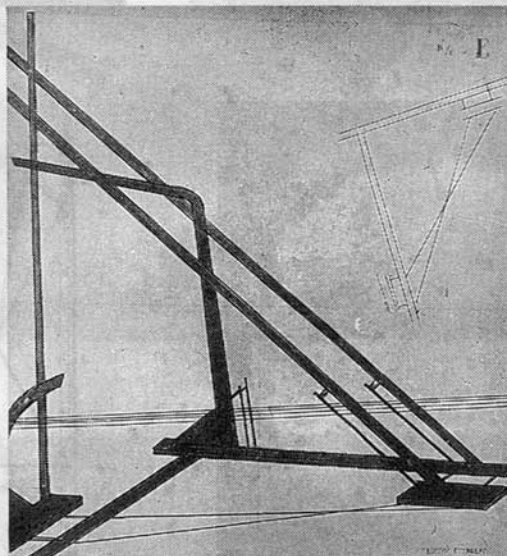
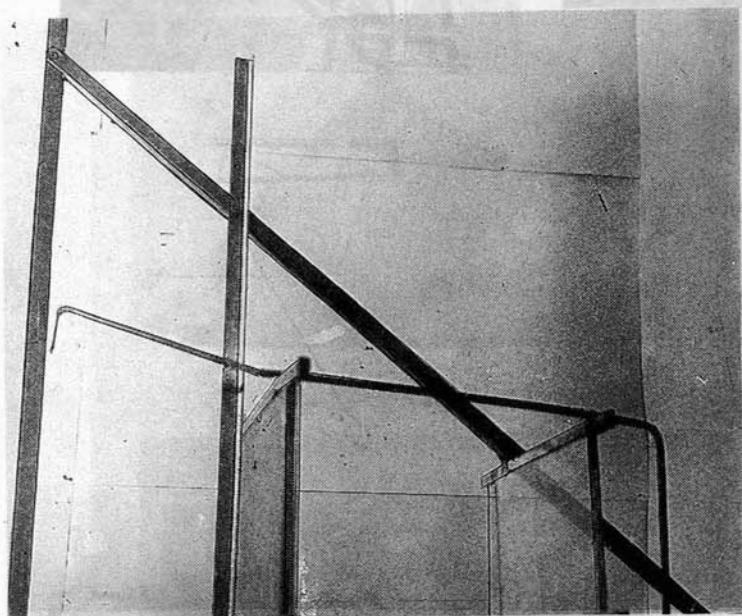
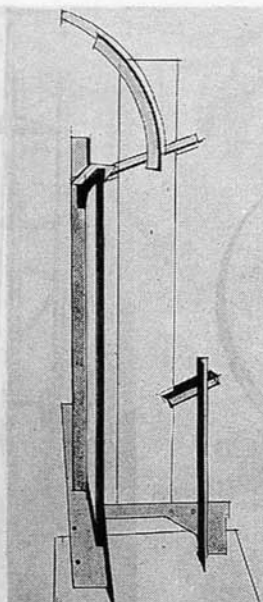
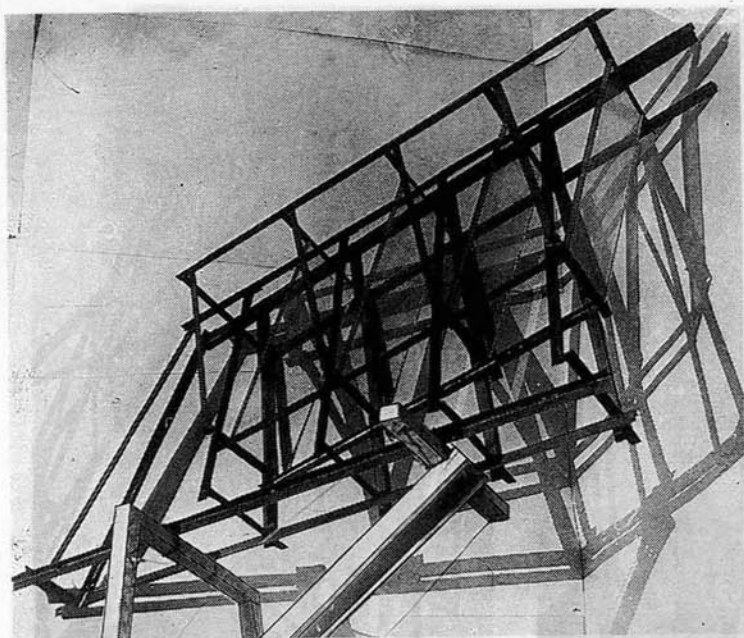
Вторые ГСХМ. В.Балихин
(архитектурная мастерская И.Жол-
товского). Проект котельной
(главный, задний и боковой фа-
сады), 1919 г.

1,4 - Конструкции - металл, стек-
ло; 2,5,8 - Проемы конструкций; 3 -
Эскиз цветокопий; 5 -
Цветокопирование - эмаль



Первые ГСХМ. Мастерская без
руководителя Обмоху. К.Меду-
нецкий. Работы
1919-1921 гг.

1 - проект конструкции; 2 - 5 - конструкции



1	2	3
4	5	
6	8	7

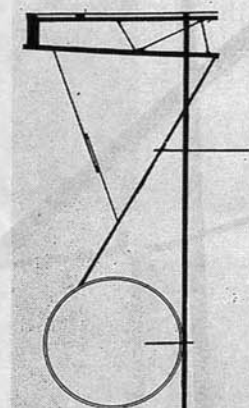
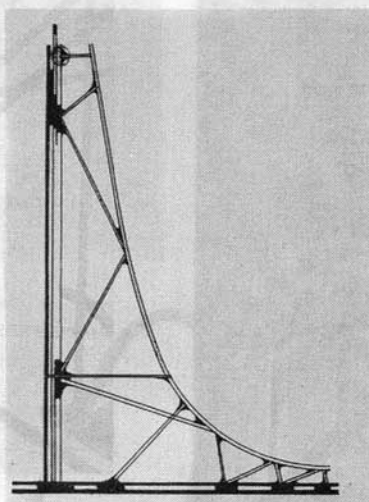
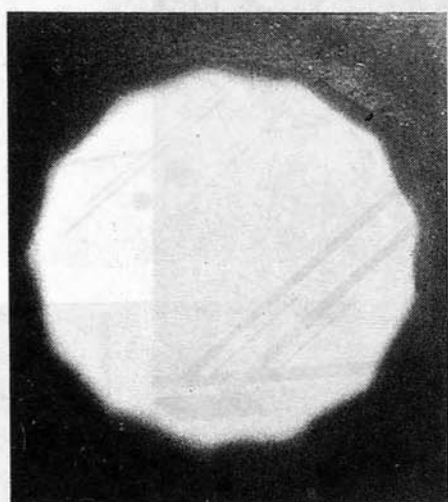
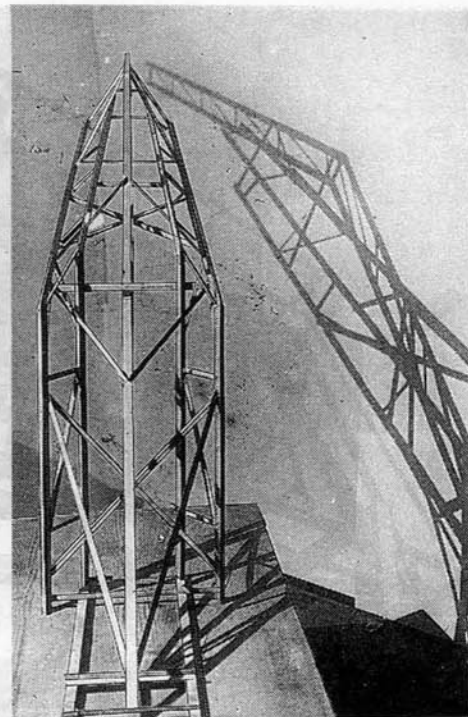
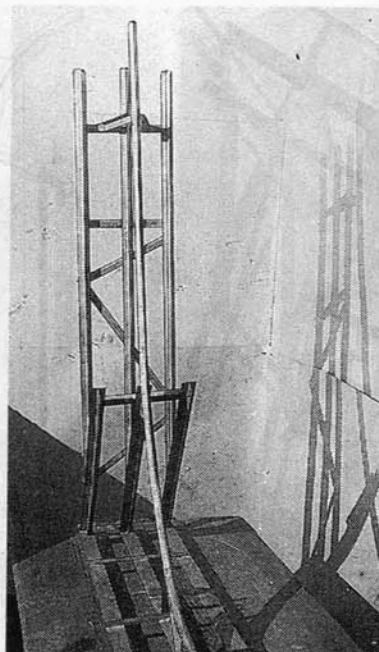
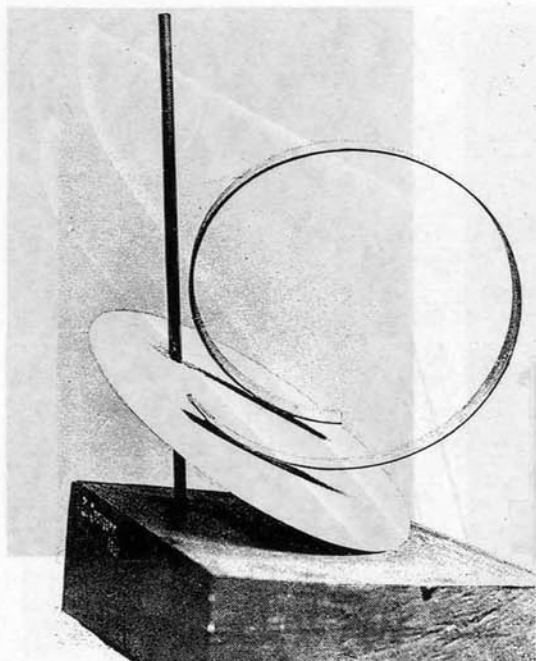
Первые ГСХМ. Мастерская без
руководителя - Обмоху.

Г.Стенберг. Работы 1919 - 1921гг.

1,4 - Конструкции - металл, стек-
ло; 2,5,8 - Проекты конструкций; 3
- Эскиз цветокопструкции; 6 -
Цветокопструкция - живопись и

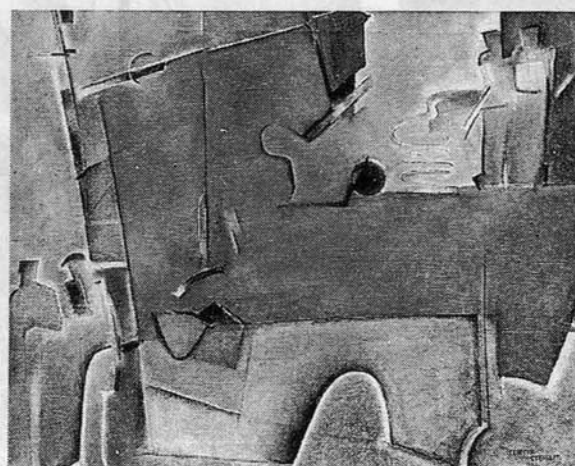
материалы; 7 - Цветокопструкция
. Офактуренное дерево, цветное
стекло, латунь, жость, черный
металл

8	5	1
6	2	4
8		7



В. Стенберг

В. Стенберг

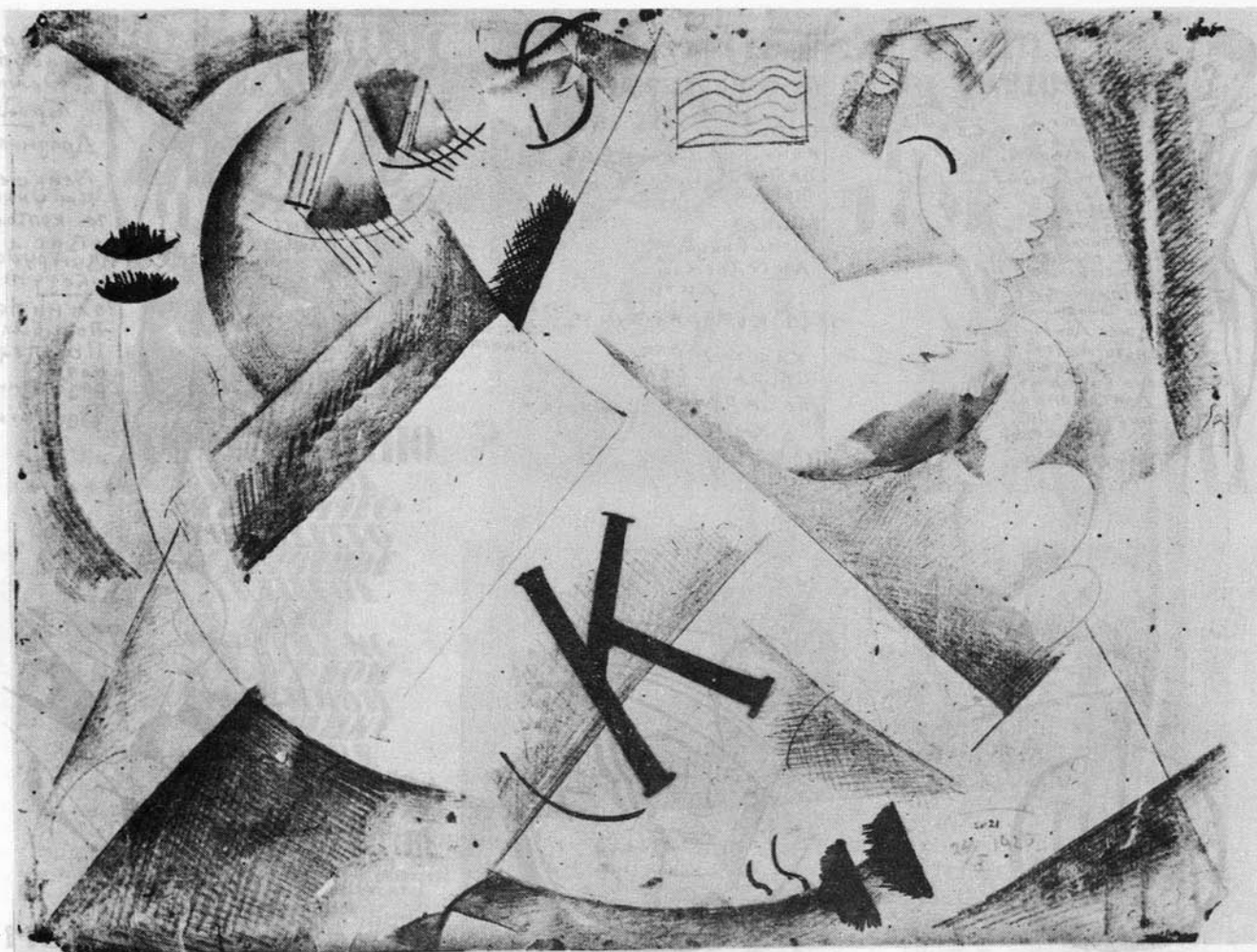


1	2	3
4	5	6
7	8	

Первые ГСХМ. Мастерская без руководителя - Обмоху
1 - 6 - В. Стенберг. Работы 1919-1921 гг.: конструкция - стальная пружина, черный металл, эмалированный металл, дерево (1); конструкции - металл (2 - 3); цветоконструкции (4); проекты конструкции (5 - 6); 7 - студенты Первых

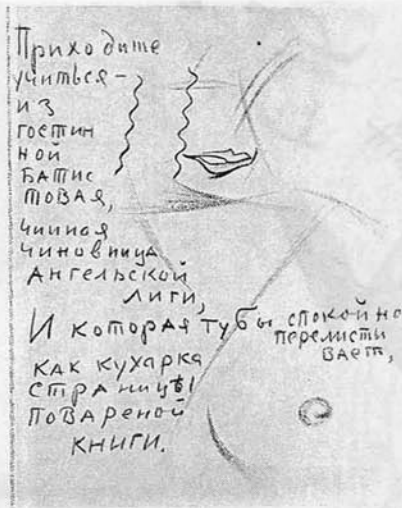
ГСХМ - члены Обмоху. Слева направо: К. Медунецкий, Г. Стенберг, С. Светлов; 8 - Г. Стенберг. Композиция «Подъемный кран», 1920г.

3	5	1
8	2	4
7	6	8

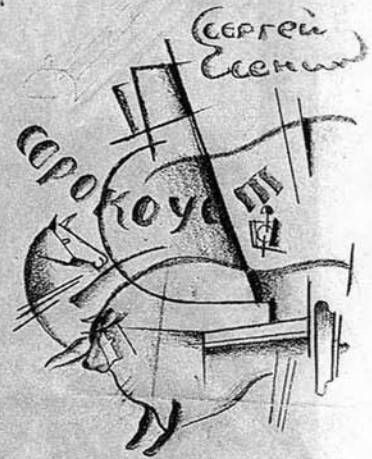
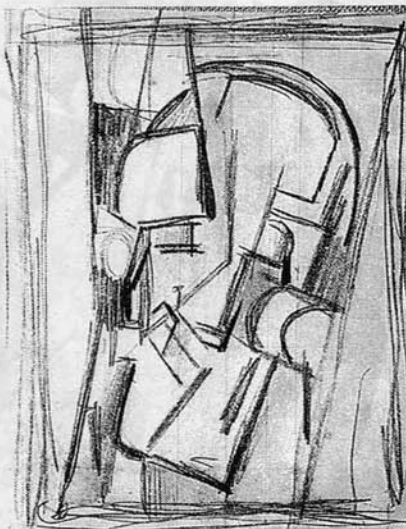


1 - С. Никритин. Композиция N21
«Сложности жизни», 24 февраля
1920 г.

2 - 3 - Первые ГСХМ. Г. Ечеистов.
Макеты сборников Г. Белонина
(псевдоним Г. Ечеистова). Облож-
ки



ОХОТА ЗА МИРОМ



1	2	3
4	5	6
7	8	9

Первые ГСХМ. Г.Ечеистов.

1 - 3 - Эскизный макет книги
В.Маяковского «Пролог». Полосы

4 - 5 - Макет стихотворного сбор-
ника. Разворот с титульным лис-
том. Слева марка «Мастарчув»
(Мастерская артели чувствующих
— организация студентов Первых

ГСХМ, созданная Г.Щетининым и
Г.Ечеистовым)

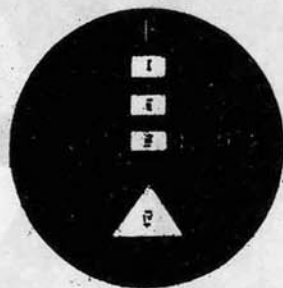
6, 7, 9 - Макеты стихотворных
сборников. Обложки: С.Буданцев.
«Охота за миром» (6); А.Аксенов.
«Серенада» (7); С.Есенин. «Соро-
коуст» (9); 8 - Портрет А.Аксенова.
Эскиз к книге «Серенада»

ОБУЧЕНИЕ БЕСПЛАТНО
ЗАПИСА СЕБЯ ЖЕЛАННО ОТ 3-7
РОЖДЕСТВЕНКА 11-1 СВОБОДН-
ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ МАСТЕРСКИЕ

ГОЛЮБ!

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ
ЕКАДЖЕСТВЕННЫЕ
СВОБОДНЫЕ
МАСТЕРСКИЕ.

Признавая коллектив совершеннейшей формой социального устройства и индивидуальности, мы кладем его в основу нашей педагогики, что дает огромную возможность развивать самодисциплину и самонаблюдение против товарищеской дисциплины. Своей же индивидуальность самодисциплина и товарищеская дисциплина являются основными принципами на которых должна строиться современная школа. Это заставляет подмастерьев следить за мастера или за старшим членом коллектива принимающего самое живое участие в творчестве всех сторон жизни коллектива и что же заставляет с полной серьезностью относиться к его знаниям и опыту.



А.П.В. - основные группы:

IV - Afectaţiunile psihice a nevrozei

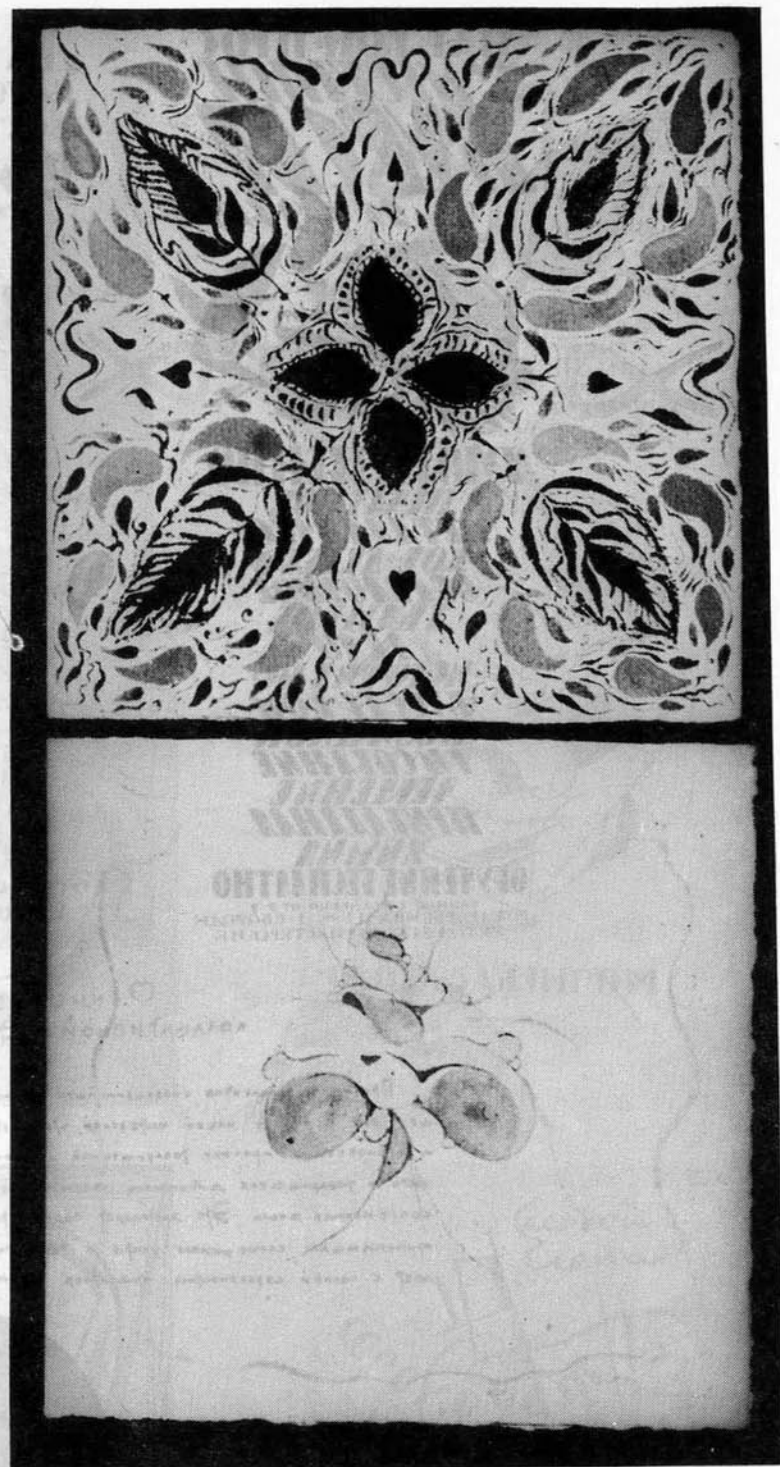
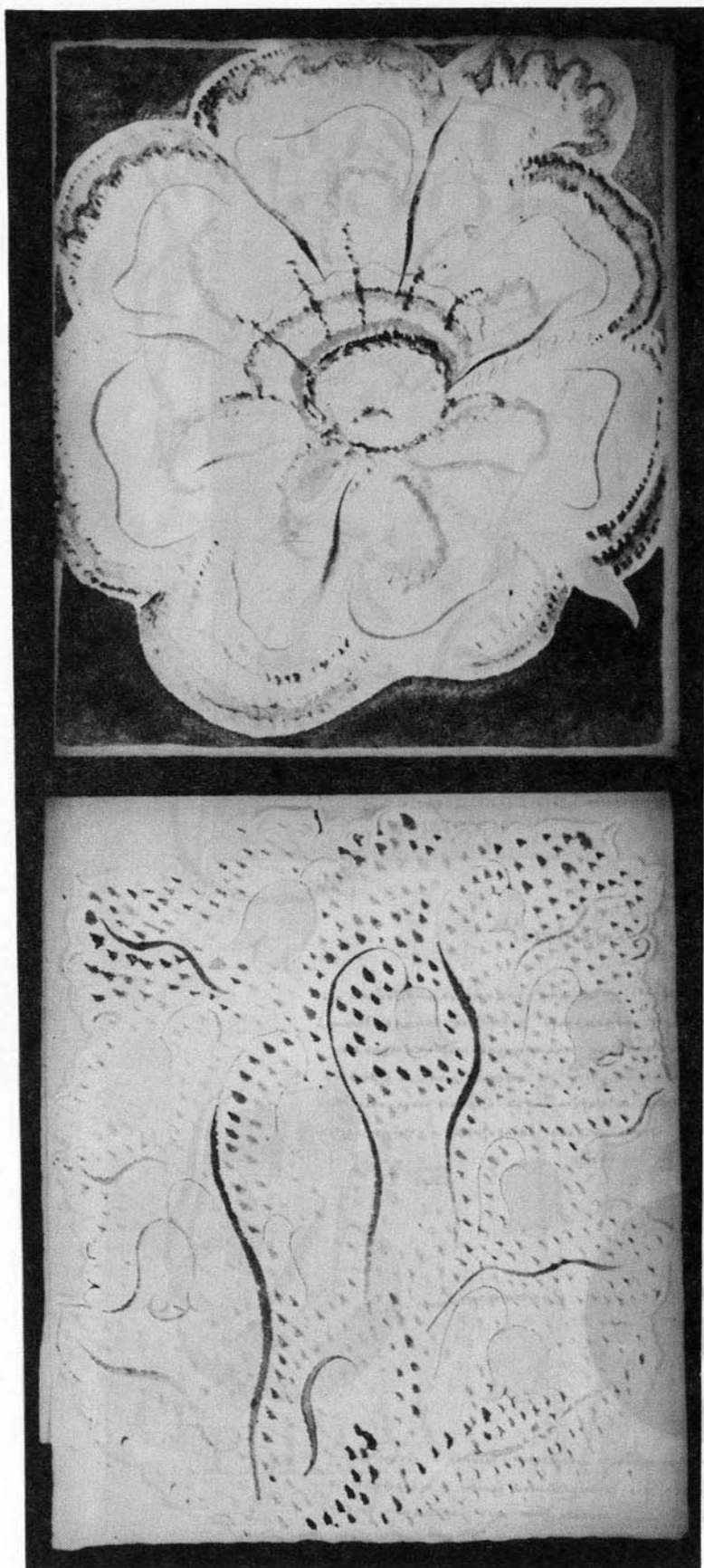
Материалы-полимеры подвергались на ртутном анодном растворе в лаборатории ВНИИХ и институте
Программа опытных работ должна подвергаться подтверждению для самостоятельной работы в лаборатории ГЕ
М. В. для достаточного количества полиэфирных и термостойких тканей необходимых для свободного выбора
и. и. в лаборатории

1

2

3

1 - Плакат-объявление о приеме на трехмесячные курсы при Первых ГСХМ; 2 - Плакат к дню Всеобуча 25 мая. Выполнен в Первых ГСХМ; 3 - Вторые ГСХМ. Плакат-объявление инициативной группы студентов с призывом создать мастерскую нового типа («Коллективную мастерскую»)

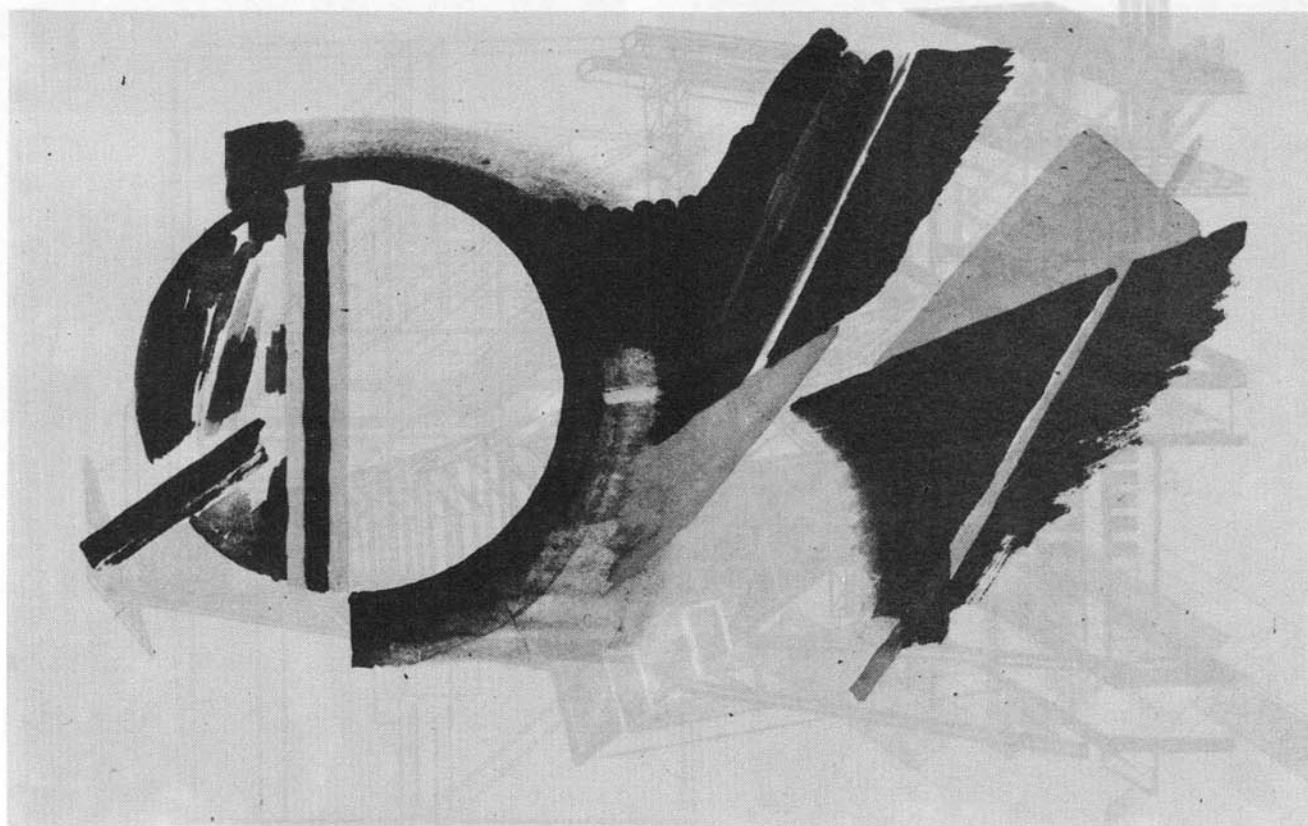
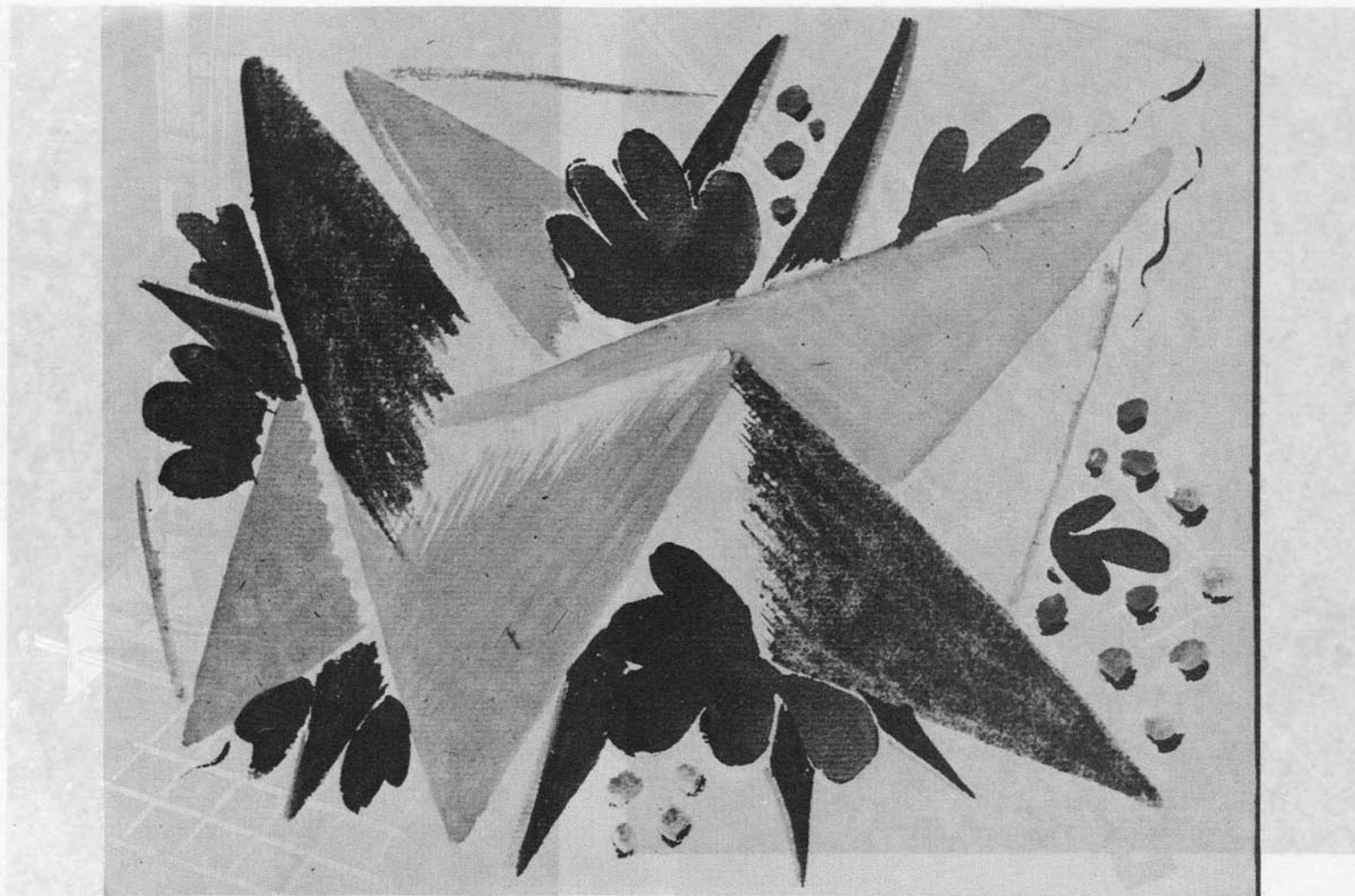


1, 2 - Е. Штейнбах. Обложки рукописных стихотворных сборников

1 - 3 - Эскизный макет юнги в Мехоко-Полко-Полко

4-5-Макет стихотворного сборника. Разворот с титульным листом. Слева марка «Мастарч» (Мастарч) и артикул (указатель) - организация студий Перей

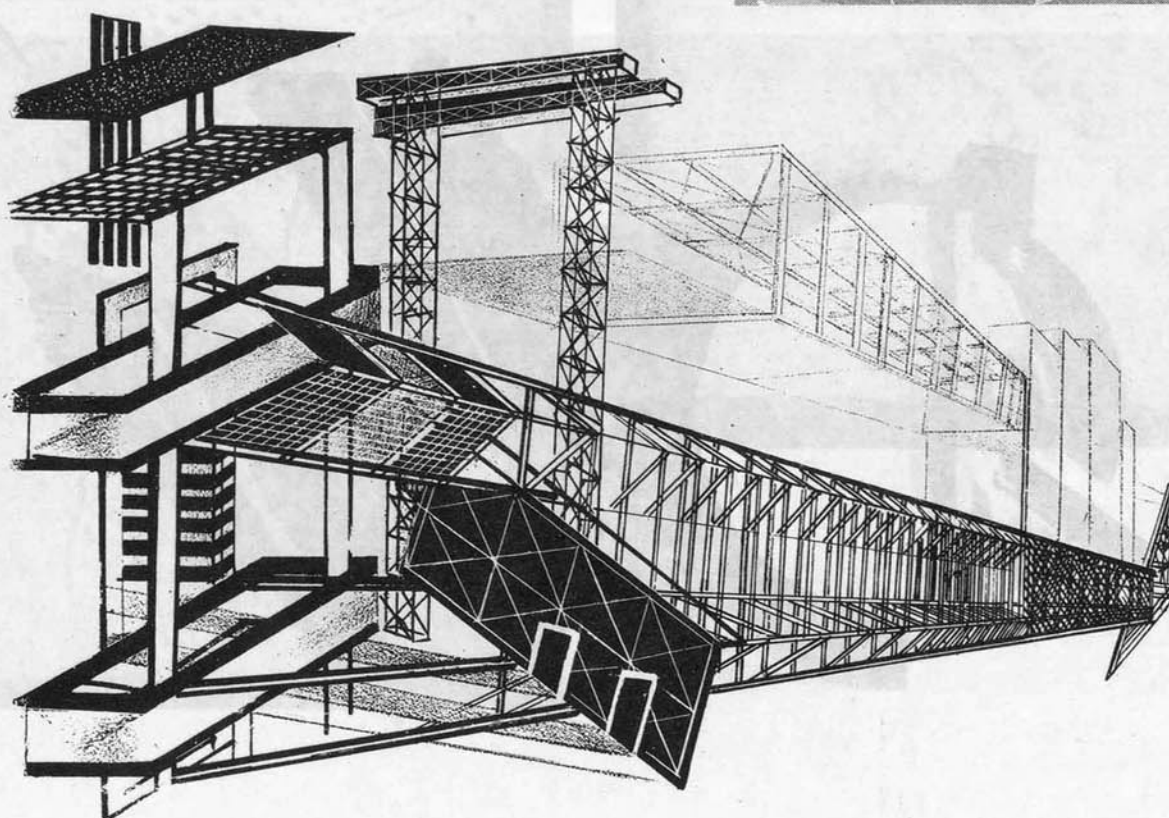
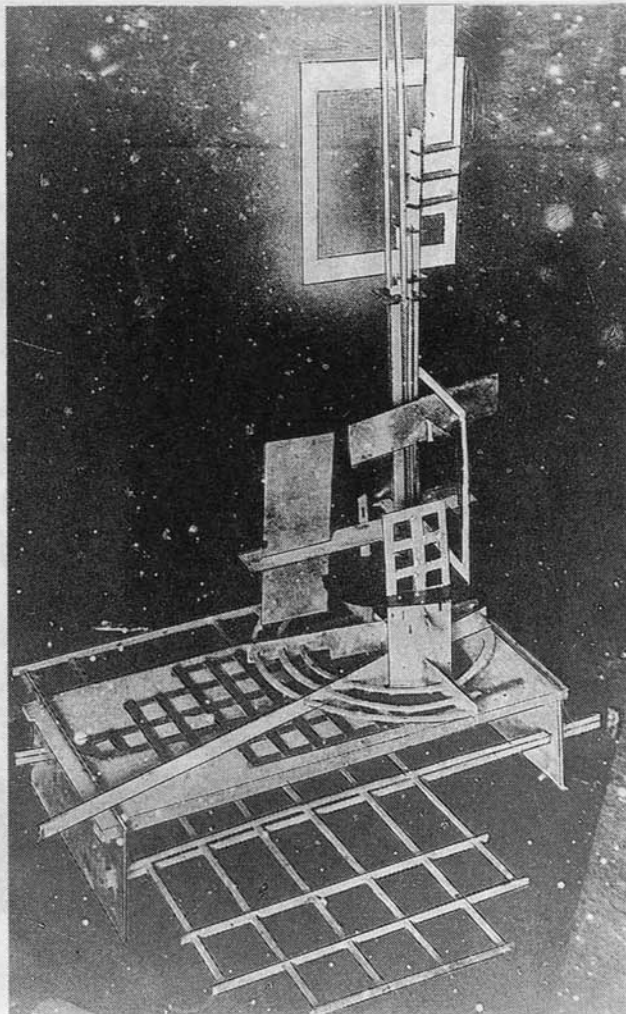
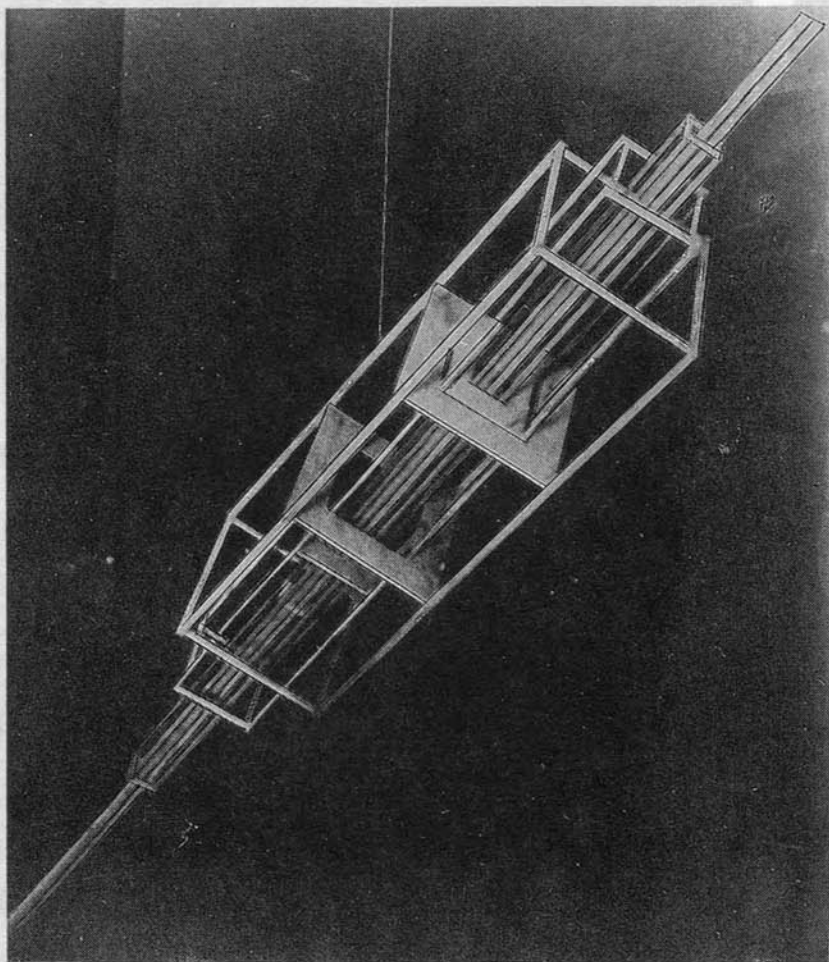
1. Проект обложки рукописного сборника стихов. 2. Проект к юнги в Мехоко-Полко-Полко. 3. Проект к юнги в Мехоко-Полко-Полко. 4. Проект к юнги в Мехоко-Полко-Полко. 5. Проект к юнги в Мехоко-Полко-Полко.



1 - Е.Штейнбах. Обложка руко-
писного стихотворного сборника
2 - Г.Ечеистов. Живописная ком-
позиция

1

2

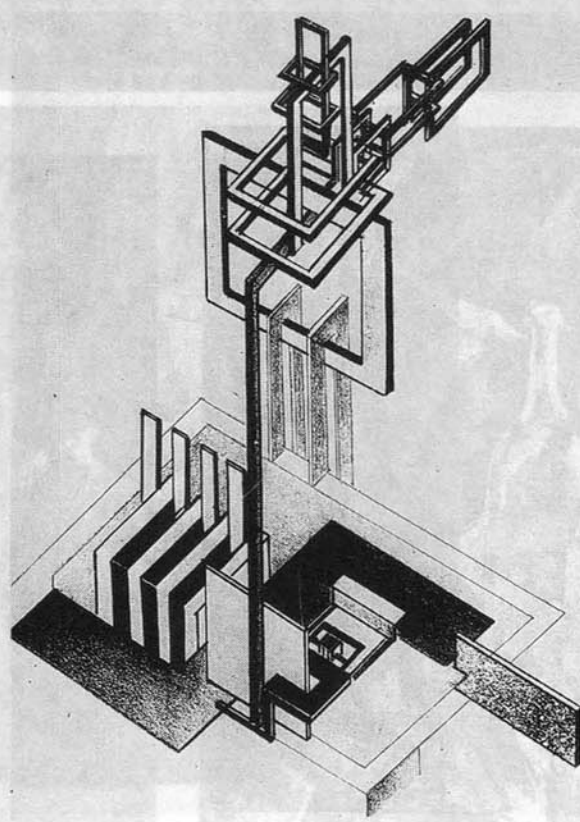
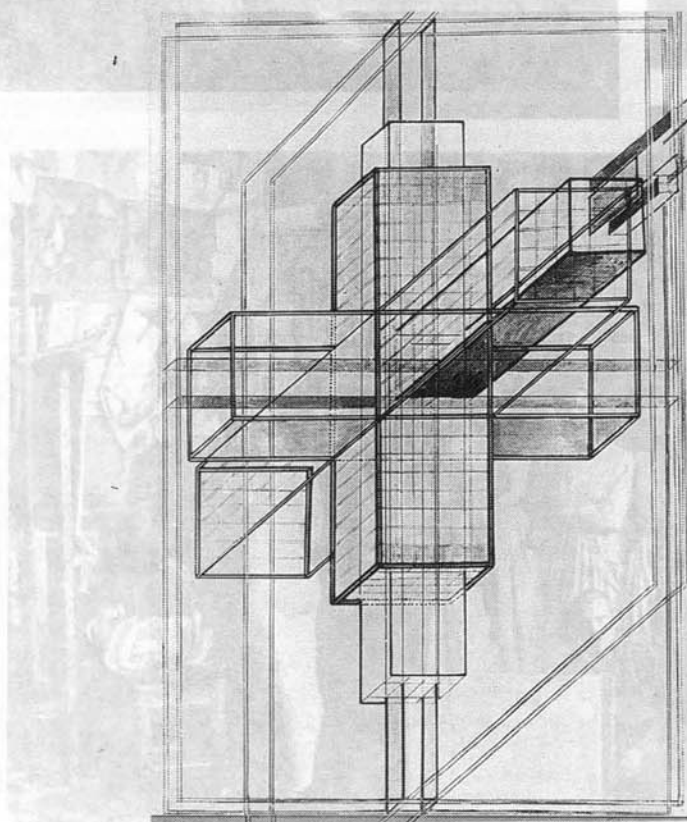
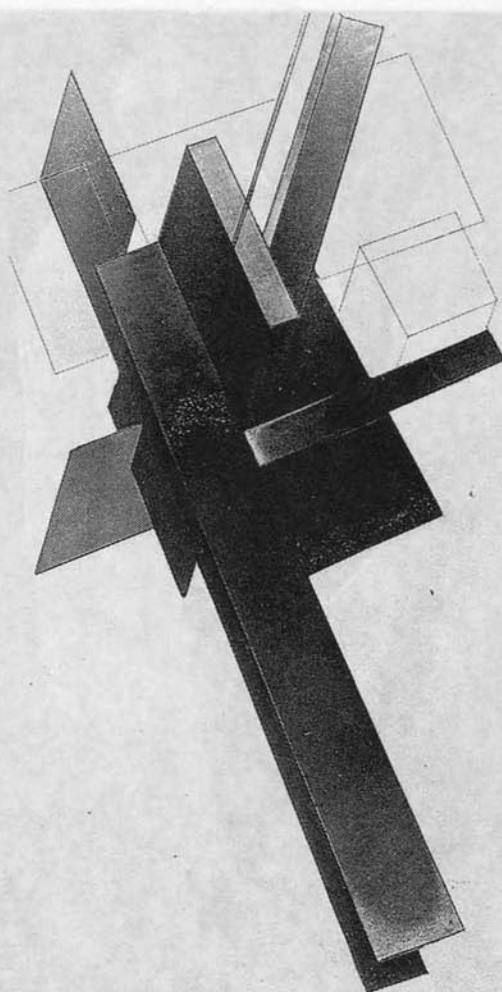
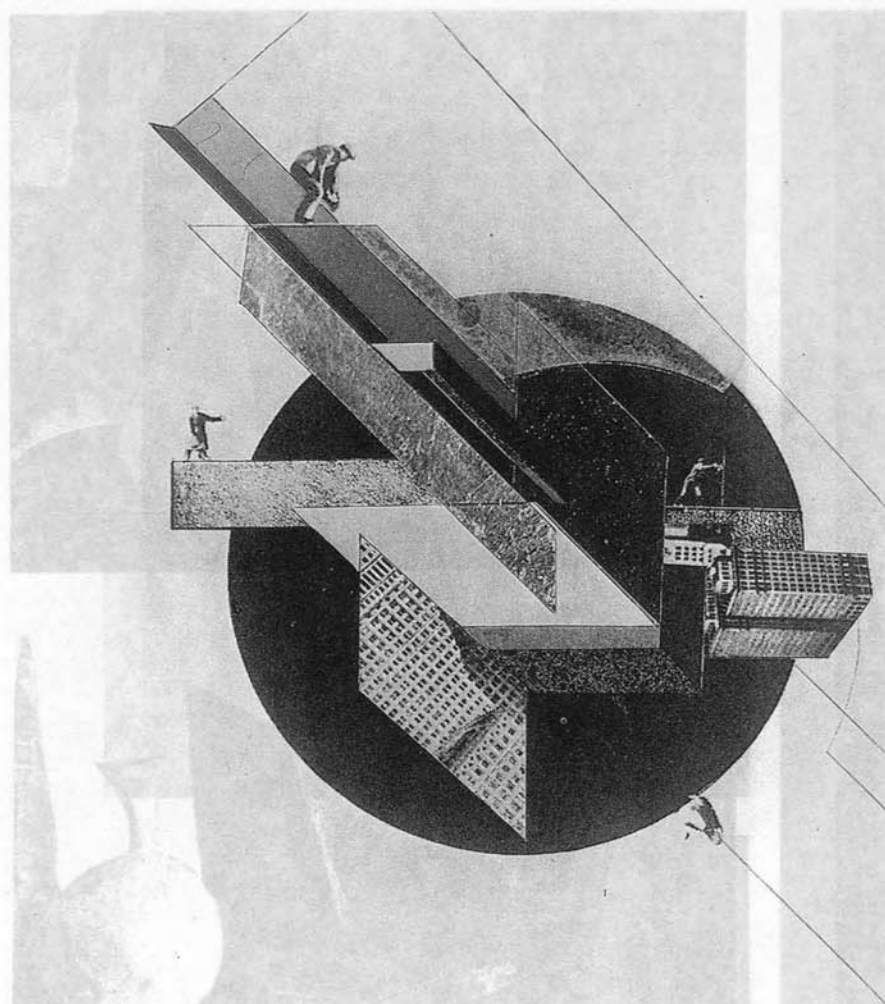


Вторые ГСХМ. Г.Клуцис
1, 2 - пространственные конструкции; 3 - графическая конструкция. Автолитография

1

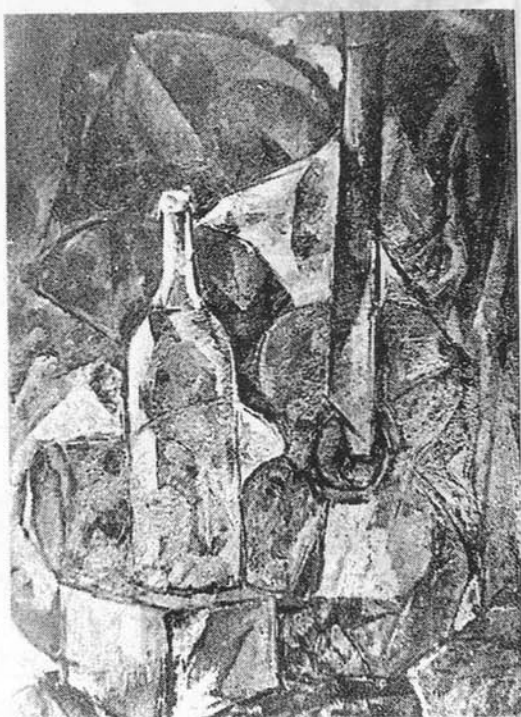
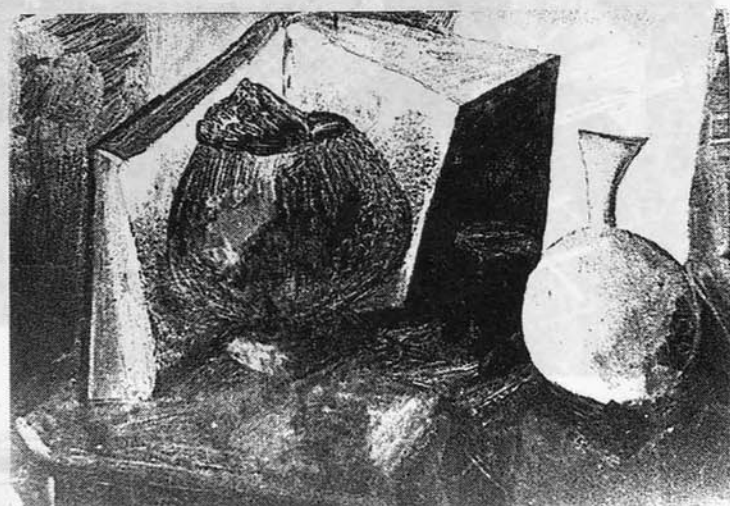
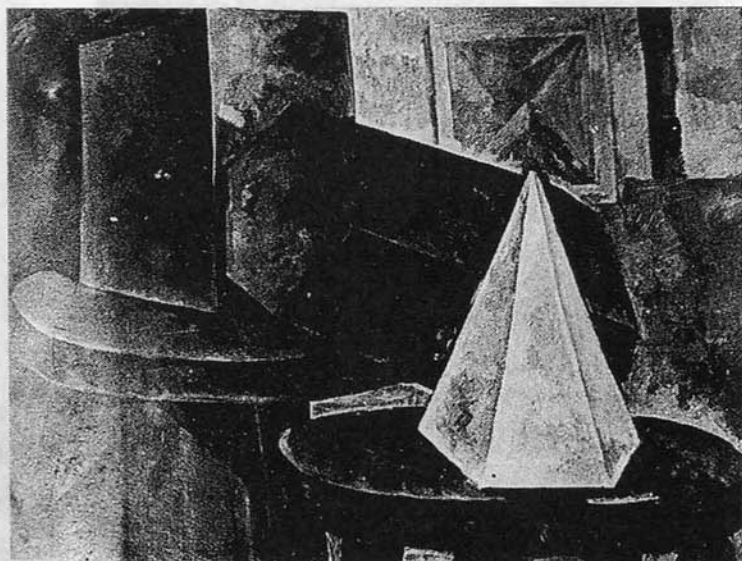
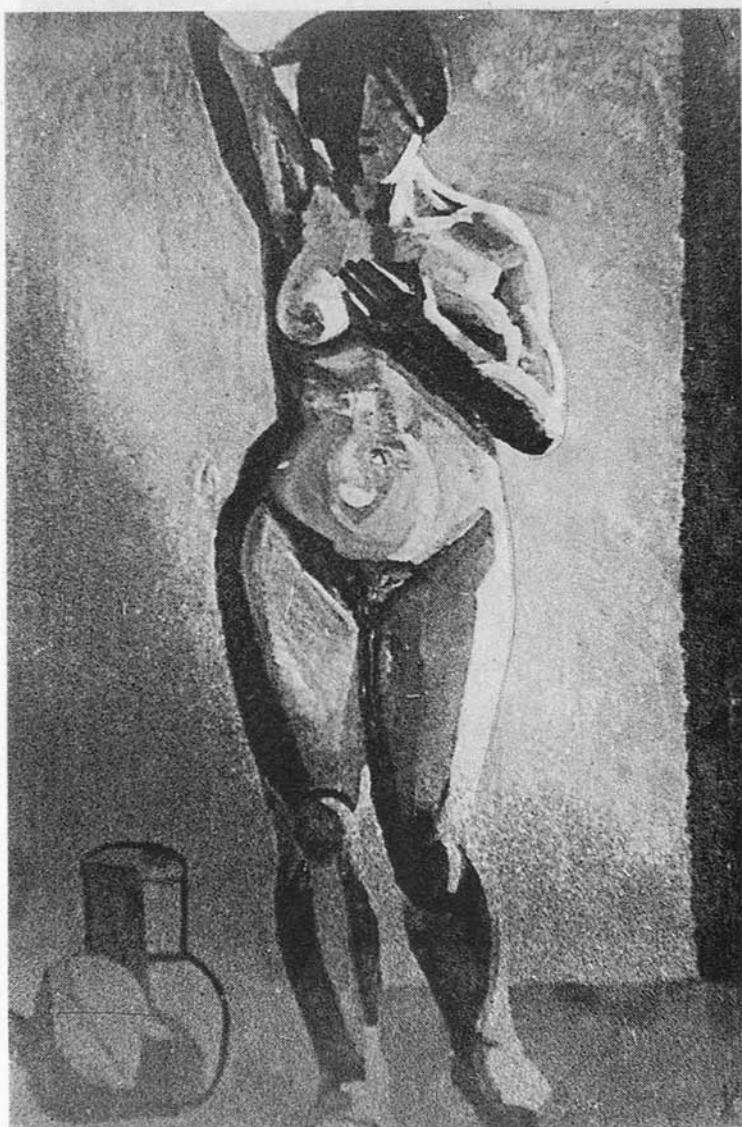
2

3



Вторые ГСХМ. Г. Клуцис

1 - Динамический город, 1919-1920 гг. Фотомонтаж, коллаж, гуашь; 2 - аксонометрическая живопись, 1920 г.; 3 - графическая объемно-пространственная конструкция; 4 - графическая конструкция. Автолитография



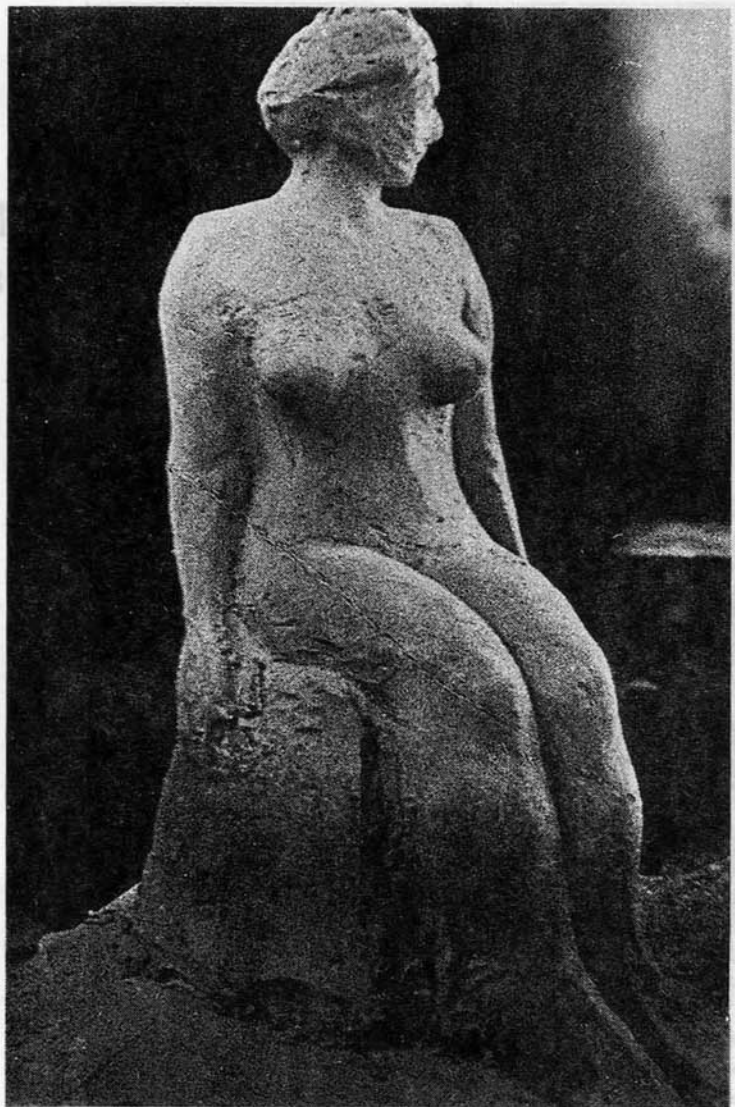
1	2
	3
4	5

Вторые ГСХМ. Живописный факультет

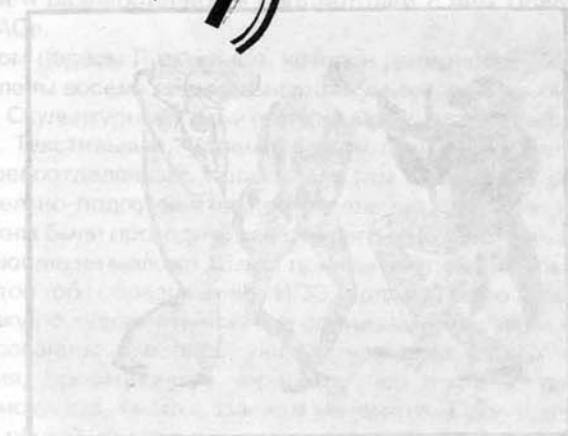
1 - 4 - работы студентов: К. Вялов. Обнаженная модель с кувшином (мастерская Моргунова (1); Литвиненко. Натюрморт с геометрическими объемами (мастерская Ф. Федоровского) (2); Еремичев. Натюрморт с кувшином (мастер-

ская А. Лентулова) (3); Яковлев. Натюрморт с бутылкой (мастерская А. Лентулова) (4)

5 - мастерская И. Машкова, 1919г.



МАСТ
АРТ
ЧУВ



1	2
3	4
6	7

5

1 - Вторые ГСХМ. Г.Клуцис. Штурм. Удар по контрреволюции. Эскиз панно к V съезду Советов, 1918 г. 2 - Первые ГСХМ. Сидящая женская модель. Работа студента мастерской А.Бабичева

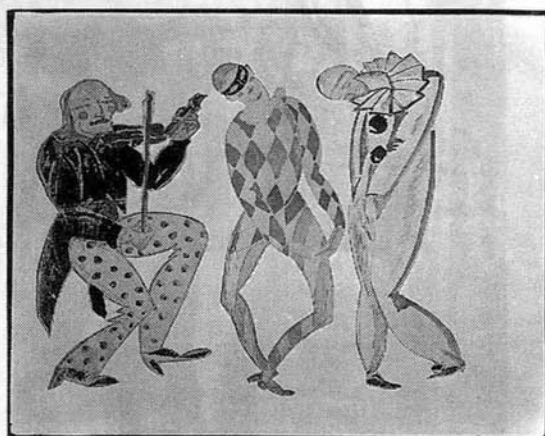
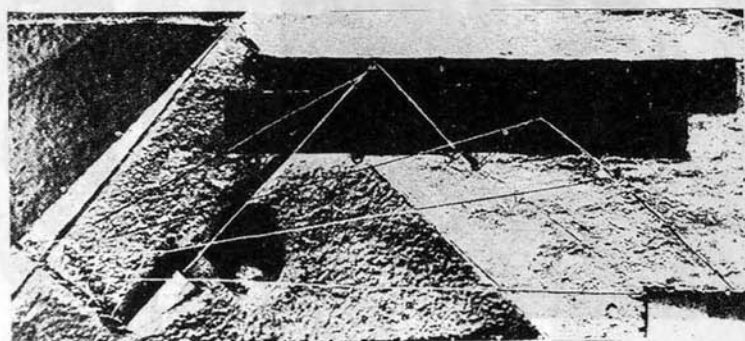
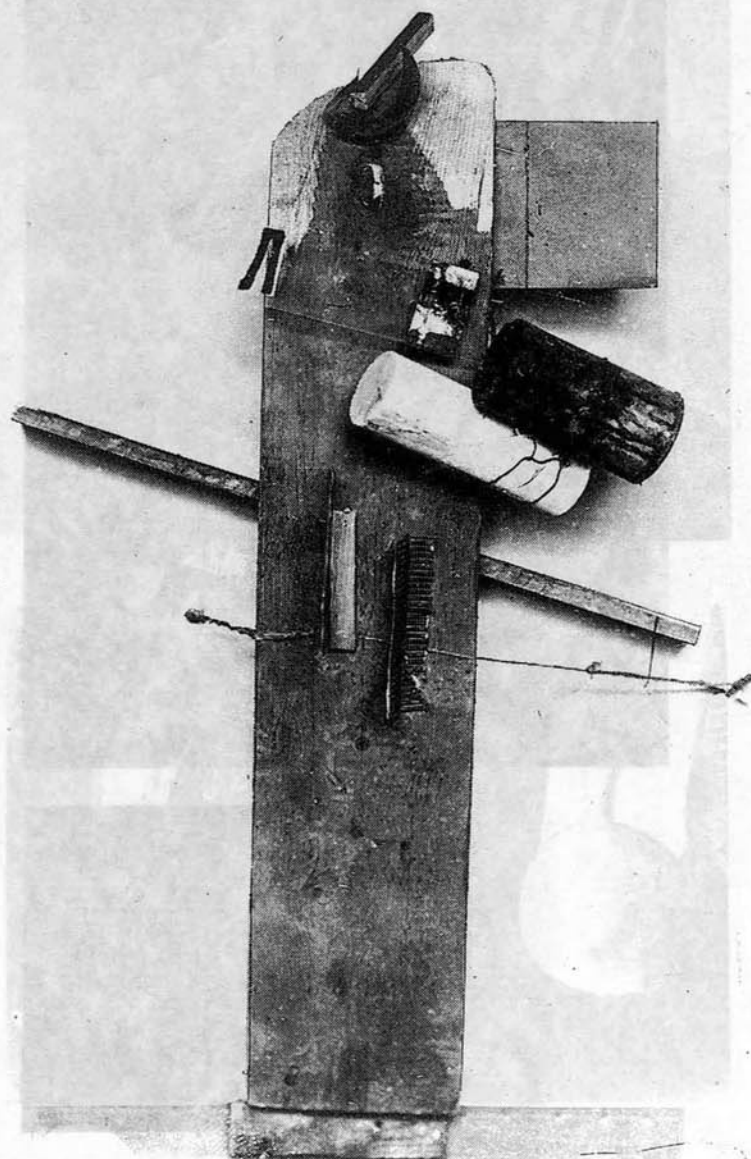
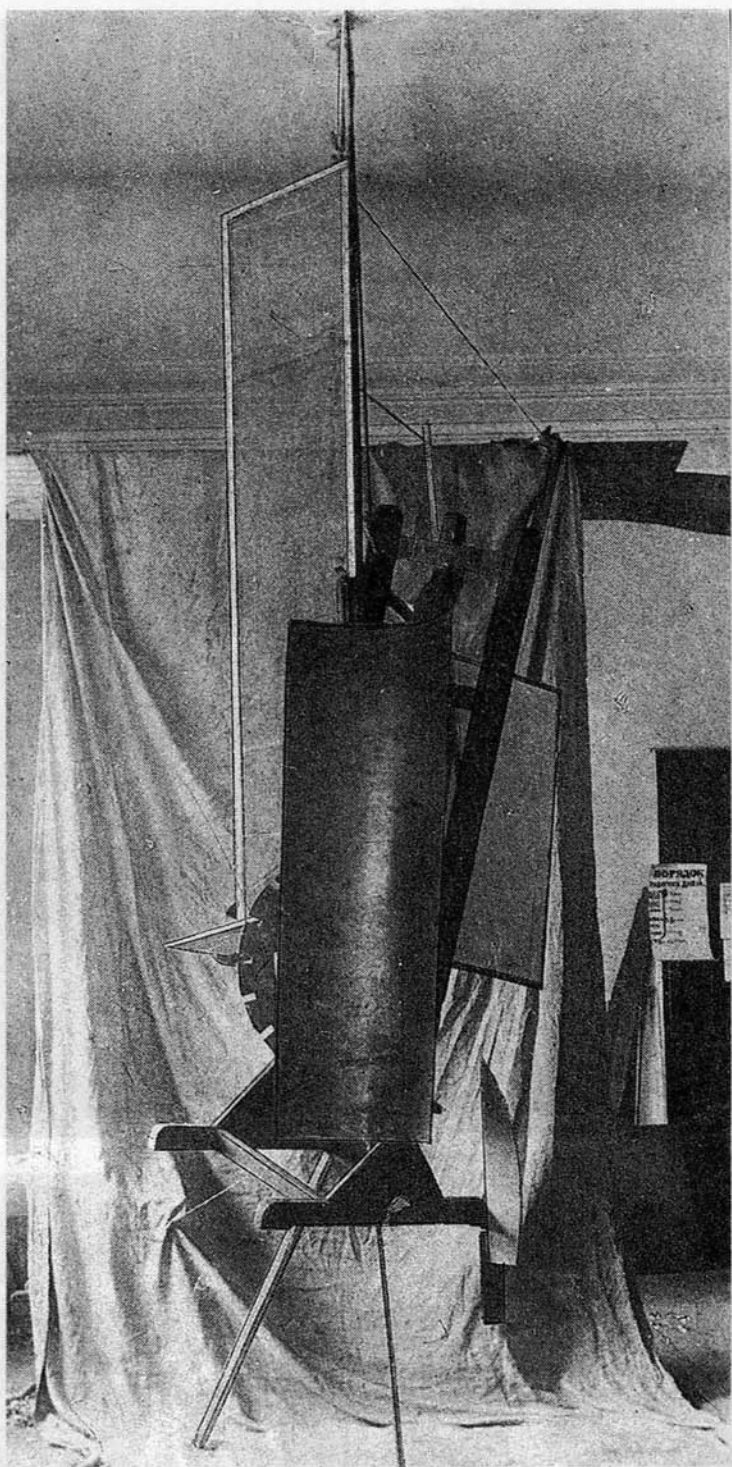
3 - Вторые ГСХМ. С.Лучишкин. Портрет девочки, 1918 г. (живо-

писная мастерская А.Архипова) 4, 5 - Вторые ГСХМ. Живописный факультет. Работы студентов: И.Царьков. Сидящая фигура (мастерская Моргунова) (4); Перека- тов. Сидящая обнаженная фигура (мастерская А.Лентулова) (5)

6, 7 - Первые ГСХМ. Работы

Г.Ечеистова: Книжный знак Г.Ечеистова (6); Марка «Мастар-чува» (мастерская артели чувствующих)





1 - 3 - Вторые ГСХМ. Мастерская В.Татлина. Работы учеников Татлина, выполненные в ГСХМ или несколько позднее (в Петрограде): Т.Шапиро. Центральной контррельеф. 1920 г. (1); И.Меерзон. Контррельеф. 1919 г. (2); К.Вялов. Конструктивный рельеф, 1919 г. (3); 4 - Первые ГСХМ. Г.Ечеистов. Эскизы костюмов для карнавала

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Структурно-программная эволюция)



1 - Бюро комсомольской ячейки ВХУТЕМАСа, 1926 г. Слева направо: сидят Е. Шумов, С. Иванов, Н. Короткова, Н. Кашина, Л. Румянцев, Ситоль, А. Афонин, Е. Малеева, Н. Коршунов; стоят - М. Недбайло (секретарь ячейки), Я. Ромас

Документальные материалы свидетельствуют, что на протяжении своей десятилетней истории ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН не просто эволюционно развивался, а несколько раз существенно реформировался и перестраивался структурно и программно, хотя не все предпринимавшиеся перестройки доводились до конца и закреплялись.

Хронологически можно выделить четыре основных этапа интенсивной структурно-программной деятельности руководства ВХУТЕМАСа: 1920--1921 годы, 1924--1925 годы, 1926--1927 годы и 1929--1930 годы.

Рассмотрим в сравнительном сопоставлении предложения по структуре ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа так, как они отражены в сохранившихся материалах и документах.

Основу ВХУТЕМАСа, как комплексного художественного высшего учебного заведения, заложили Декрет Совнаркома о его создании и разработанное в соответствии с ним Положение о ВХУТЕМАСе.

В этом первом Положении, которое датируется 1920 годов, перечислены восемь специальных факультетов: Живописно-малярный, Скульптурный, Архитектурный, Полиграфический (печатный), Текстильный, Керамико-стеклянный, Металлургический, Деревоотделочный. Кроме того там структурно выделено Испытательно-подготовительное отделение (ИПО), через которое должны были проходить все студенты. На ИПО принимались все желающие не моложе 16 лет, причем не требовалось никаких документов об образовании. ИПО должно было обеспечить подготовку по художественным и специально-научным предметам: рисование, живопись, лепка, черчение, начертательная геометрия, проекционное черчение, перспектива, анатомия, история искусств, физика, химия и математика. Для обучения на ИПО по общей программе отводился год из четырехлетнего срока обучения во ВХУТЕМАСе. Но, учитывая различную общеобразовательную и общехудожественную подготовку вновь поступающих, было установлено, что перевод с ИПО на специальный факультет может производиться и раньше при условии сдачи студентом зачетов по научным предметам и положительной оценки его работ по искусству, которая проводилась каждые два месяца учебы.

Максимальное пребывание учащегося на ИПО было опреде-

лено в три года, после чего он исключался без права вторичного поступления.

Таким образом, хотя формально во ВХУТЕМАС, так же как и в ГСХМ, принимали всех без ограничения, был создан своеобразный фильтр в виде ИПО, через который на специальные факультеты не могли перейти недостаточно подготовленные учащиеся.

Задачей ИПО была общехудожественная и общенаучная подготовка студентов. Однако вскоре выяснилось, что для многих вновь поступивших во ВХУТЕМАС требуется еще и общеобразовательная подготовка. Это потребовало уже в 1921 году создать на базе ИПО Рабфак искусств, а роль общехудожественной и общенаучной подготовки взяло на себя межфакультетское Основное отделение, выросшее из внутрифакультетских Основных отделений Живописного, Скульптурного и Архитектурного факультетов.

Таким образом, уже на первом этапе к 1923 году (при ректоре Е. Равделе) сложилась трехчасовая структура подготовки специалистов во ВХУТЕМАСе: Рабфак (обязательный для тех, кто не имел законченного среднего образования), Основное отделение (обязательное для всех) и специальные факультеты.

Положение о ВХУТЕМАСе 1920 года сохраняло многие формы самоуправления, введенные еще в Свободных мастерских. Деканы факультетов избирались общим собранием профессоров и преподавателей каждого факультета сроком на один год. В факультетский Совет наряду с преподавателями входили и представители учащихся (с совещательным голосом). Профессора -- руководители художественных мастерских избирались студентами сроком на два года.

Второй этап разработки структуры ВХУТЕМАСа связан с ректорством В. Фаворского. Все три года пребывания В. Фаворского в должности ректора руководство ВХУТЕМАСа искало новую структуру.

Главпрофобр (Главный комитет профессионально-технического образования Наркомпроса) требовал сократить количество факультетов в целях экономии на штатах обслуживающего персонала.

Во всех вариантах структуры ВХУТЕМАСа на этом этапе Основному отделению отводилось два года, что и было закреп-

лено на три учебных года (1923--1926 годы). Структура же организации специальных факультетов в предложениях руководства ВХУТЕМАСа имела несколько последовательно возникавших вариантов.

В варианте 1923 года количество факультетов сокращалось до пяти. Сохранялись Графический (так стали именовать Полиграфический), Живописный, Скульптурный и Архитектурный факультеты, а производственные факультеты объединялись в единый Индустриально-производственный факультет с четырьмя специальностями: металлообрабатывающей, деревоотделочной, керамической и текстильной.

Затем в 1924--1925 годах был разработан проект Положения о ВХУТЕМАСе, в наибольшей мере отражавшего концепцию Фаворского. Все специальные факультеты объединялись в три новых факультета: 1 -- Плоскостно-цветовой с тремя отделениями -- графическим, живописным и текстильным; 2 -- Объемный с двумя отделениями -- скульптурным и керамическим; 3 -- пространственный с тремя отделениями -- архитектурным, деревоотделочным и металлообрабатывающим. Кроме того предусматривался четвертый факультет -- Педагогический, который представлял собой скорее курсы по повышению квалификации. На нем должны были проходить одногодичный или двухгодичный курс обучения лица, имеющие высшее образование или кончившие Основное отделение. Там готовили преподавателей для техникумов и школ, а также клубных работников.

Согласно этому проекту Положения для поступления во ВХУТЕМАС уже требовалась сдача экзаменов, кроме общих для всех вузов, также и специальных: рисунок, живопись, лепка, черчение. Продолжительность обучения -- пять лет, в том числе два года на Основном отделении и полгода на выполнение дипломной работы.

Вводилась также трехгодичная аспирантура.

Этот проект Положения сначала рассматривался в Главпрофобре, где было решено придать ВХУТЕМАСу такую структуру: Художественный факультет (живописное и скульптурное отделения), Архитектурный факультет и единый Производственный факультет.

Руководство ВХУТЕМАСа не согласилось с решением Главпрофобра и проект Положения обсуждался вторично -- на подкомиссии ИЗО ГУСа (Государственный ученый совет Наркомпроса) под председательством А. Луначарского, который, завершая обсуждение, предложил компромиссный вариант структуры. Он предлагал сохранить Основное отделение и факультеты: Графический, Живописный, Архитектурный и Скульптурный, а производственные факультеты превратить в подсобные мастерские при факультетах: текстильную мастерскую при Живописном факультете, деревоотделочную и металлообрабатывающую -- при Архитектурном, керамическую -- при Скульптурном. В принятом постановлении предлагалось Главпрофобру и ВХУТЕМАСу составить структуру с пятью или шестью факультетами.

В 1925--1926 учебном году Правление ВХУТЕМАСа в резолюции о состоянии ВХУТЕМАСа, основах академической политики и структуре ВХУТЕМАСа подтвердило свое отрицательное отношение к существующему делению ВХУТЕМАСа на чисто художественные и производственные факультеты.

Активная работа в годы ректорства Фаворского над изменением структуры ВХУТЕМАСа почти не имела практических результатов. ВХУТЕМАС к концу 1925--1926 учебного года состоял из Основного отделения и восьми факультетов. Реальный вклад Фаворского в структуру ВХУТЕМАСа -- это установление двухгодичного срока обучения на Основном отделении.

Третий этап связан с первыми годами ректорства П. Новицкого. Уже летом 1926 года новое Правление ВХУТЕМАСа, проанализировав состояние учебной работы на факультетах, внесло предложение провести в новом учебном году ряд структурных изменений. Срок обучения на Основном отделении

сокращался до одного года. На Архитектурном факультете ликвидировалось деление на два отделения. Металлообрабатывающий и Деревоотделочный факультеты объединялись в единый факультет.

В новом Положении о ВХУТЕМАСе, датированном 1927 годом, эти предложения об уточнении структуры были закреплены: срок обучения на Основном отделении -- один год (при общем пятигодичном сроке обучения), предусмотрен объединенный факультет по обработке дерева и металла. Согласно этому Положению в структуре имеется и еще один объединенный факультет -- Скульптурно-керамический.

Однако, судя по всему, решение о слиянии Скульптурного и Керамического факультетов было принято вопреки мнению Правления ВХУТЕМАСа. В самом ВХУТЕМАСе это решение практически не было выполнено и оба факультета продолжали работать как самостоятельные.

В 1928 году, после издания Постановления Совнаркома о слиянии Дерметфака с Архитектурным факультетом и Керамического -- со Скульптурным, Правление ВХУТЕИНа обратилось к руководству с письмом, в котором возражало против таких слияний. В результате этого протеста структура ВХУТЕИНа была сохранена в том виде, каком она предлагалась Правлением летом 1926 года, т.е. одногодичное Основное отделение и семь факультетов (включая объединенный Дерметфак). Таким ВХУТЕИН завершил свой предпоследний учебный год (1928--1929).

Четвертый этап связан с последним учебным годом ВХУТЕИНа. Его можно разделить на два подэтапа: осень 1929 -- начало 1930 года и весна 1930 года.

Осенью 1929 года и в начале 1930 года руководство ВХУТЕИНа решало проблемы реорганизации структуры с учетом новых требований: обеспечить ускоренный выпуск специалистов с высшим образованием. Было решено упразднить Основное отделение при сохранении сложившейся структуры специальных факультетов. Причем планировалось добавить в существующие факультеты новые отделения: отделение искусственного шелка (Текстильный факультет), фото-отделение (Полиграфический факультет), отделение строительной керамики (Керамический факультет), а также автономное межфакультетское кино-отделение и экспериментальную лабораторию для выработки стандартных и типизированных форм клубного оборудования. Предлагалось признать ВХУТЕИН индустриально-техническим высшим учебным заведением и переименовать его в Высший Индустриально-Художественный Институт. Важное значение придавалось сохранению в структуре Архитектурного факультета при слиянии с ним архитектурного отделения строительного факультета МВТУ.

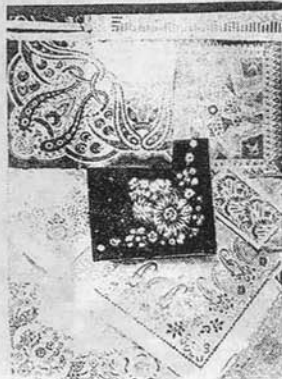
Перед последним учебным годом из ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа всего, включая 1929 год, со всех факультетов было выпущено 488 специалистов (в том числе по Архитектурному факультету -- 170, Живописному -- 215, Полиграфическому -- 33, Текстильному -- 19, Дерметфаку -- 20, Керамическому -- 5, Скульптурному -- 26). В 1929--1930 учебном году планировалось за счет ускоренной подготовки старшекурсников выпустить почти 800 человек.

К концу января 1930 года был подготовлен документ «Целевая установка ВХУТЕИНа», в котором приведена уточненная структура вуза. Основное отделение отсутствует, а все остальные семь факультетов сохранены.

Однако вскоре стало ясно, что ВХУТЕИН после окончания 1929--1930 учебного года будет расформирован и в новом учебном году его студенты будут учиться уже в других вузах. Весной 1930 года руководство ВХУТЕИНа активно занималось разработкой различных вариантов структурного выделения факультетов, стремясь сохранить сформировавшиеся традиции, накопленный опыт и кадры преподавателей. В наибольшей степени это удалось по отношению к Архитектурному, Текстильному и Полиграфическому факультетам.

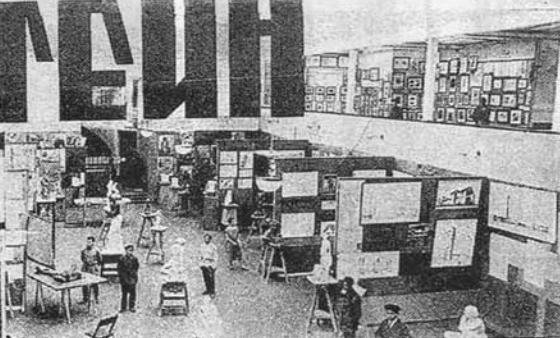
ВХУТЕИН

Очерк М. ГОРБУНКОВА
Фото Н. СКРЯБИНА



Текстильное отделение.
Образцы платков и шалей.

Весенний сезон художественных выставок закончился. Последними в нем выступили совсем молодые силы РОСТА и ОМАХРР и, наконец, даже московские школы, из которых наиболее интересным был, конечно, ВХУТЕИН, т.е. Высший Художественно-Технический Институт.



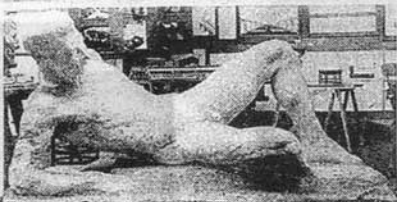
Общий вид выставки на Мясницкой улице.

Впервые за десять лет реорганизованного существования этого вуза мы получили возможность познакомиться с фабрикой художественных сил, выражаемых для целей социалистического строительства СССР. Капитальное строительство города и деревни требует новых эскизов, и их в достаточном количестве выпускает архитектурный факультет ВХУТЕИНа. Парки отдыха и культуры не смогут обойтись без изваяний и фонтанов — и к этому готовится молодежь скульптурного отдела Института. Образцы современного инвентаря для обоплавления и убранства квартир.

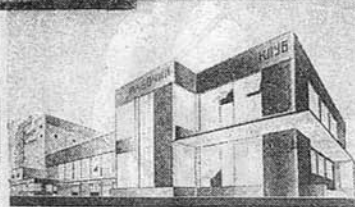
домов коммуны и учреждений индустриально-художественного искусства. К этому же кругу завтрашних работников по внешнему оформлению быта следует отнести и учащихся текстильщиков, стремящихся во что бы то ни стало оживить рисунок на бойки и ткани.

Но наиболее многочисленные и качественно высоки экспонаты самого художественного искусства — полиграфического (книга, плакат, иллюстрация).

Что же касается живописного факультета, то из трех отделений его наиболее полно представлены, пожалуй, театральное, декоративное. Огромные настенные картины ОМАХРР олицетворяют (см. «Экран» № 20) то же неслыханно так возмущали советскую общественность, что можно ожидать скорое возрождение этой ветви мастерства. И только станковое отделение остается как-будто совсем в стороне от современного революционного стиля и нуждается в подталкивании извне.



Вверху — скульптура «Отдых рабочего».
Налево — отпечатки гравюры на дереве.
Направо — проект рабочего клуба.



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

192... г. № 886

БИЛЕТ

студента Архитектурного факультета
Московского Высшего Государственного
Художественно-Технического Института

Колбина
(фамилия)
Мадонна Савельевна
(имя и отчество)

Год поступления
в В.Х.-Т.И. 1931

Зачетная книжка

Выдан 12 мая 1931 г.

Проректор ВХУТЕИНа В.А. Аркин
Секретарь ВХУТЕИНа Г.А. Зимин

LENIN



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Членский билет № 702

Выдан студенту ВХУТЕМАС тов. Г.А. Зимин на право входа в клуб
мастерских имени П.Сезанна.

Зав. клубом Г.А. Зимин
Секретарь А.А. Савельев

без права передачи

БИЛЕТ

СТУДЕНТА
«ВХУТЕМАС»

БИЛЕТ № 951

Настоящий билет выдан студенту Иосифу
факультета Московского Высшего Государственного художественно-технического Института. Иосиф
Иосифович Иосифович тот, что он
действительно занимается в выше означенных мастерских.

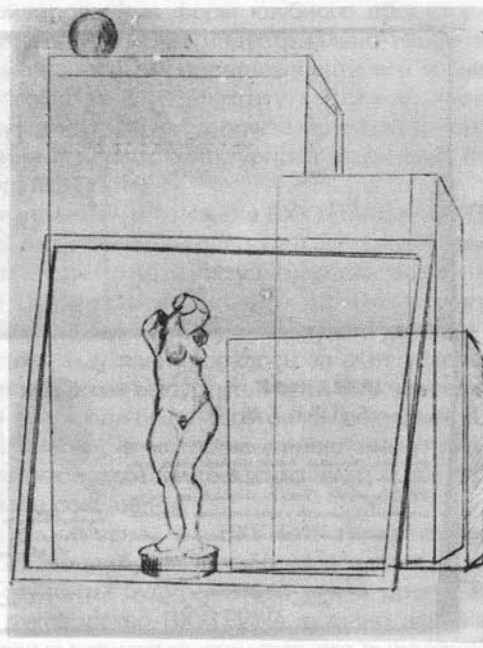
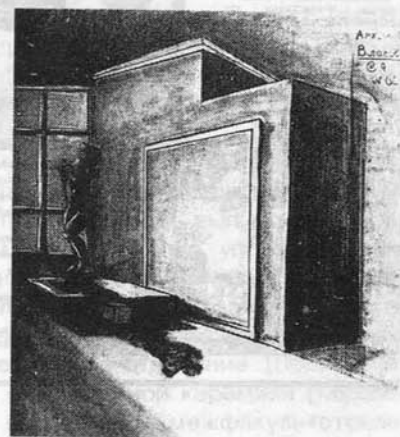
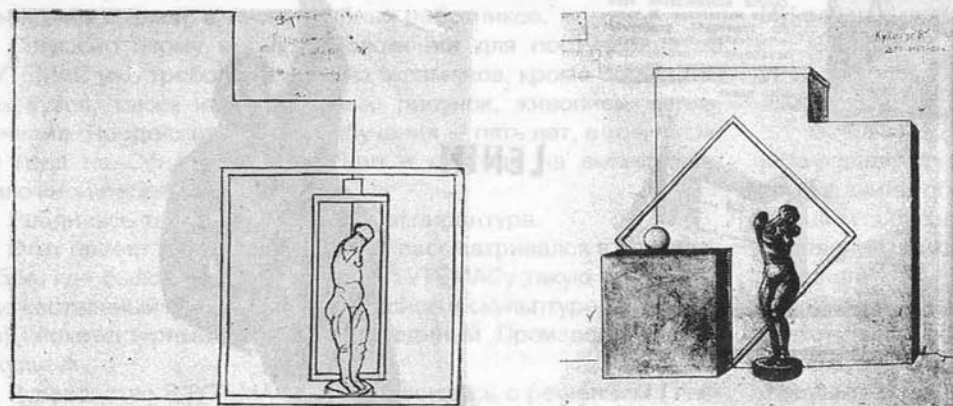
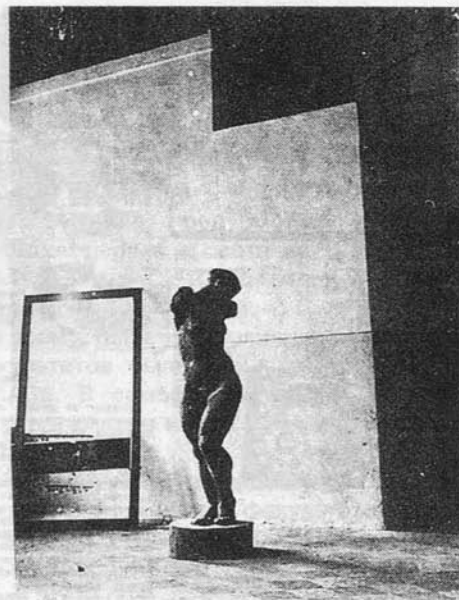
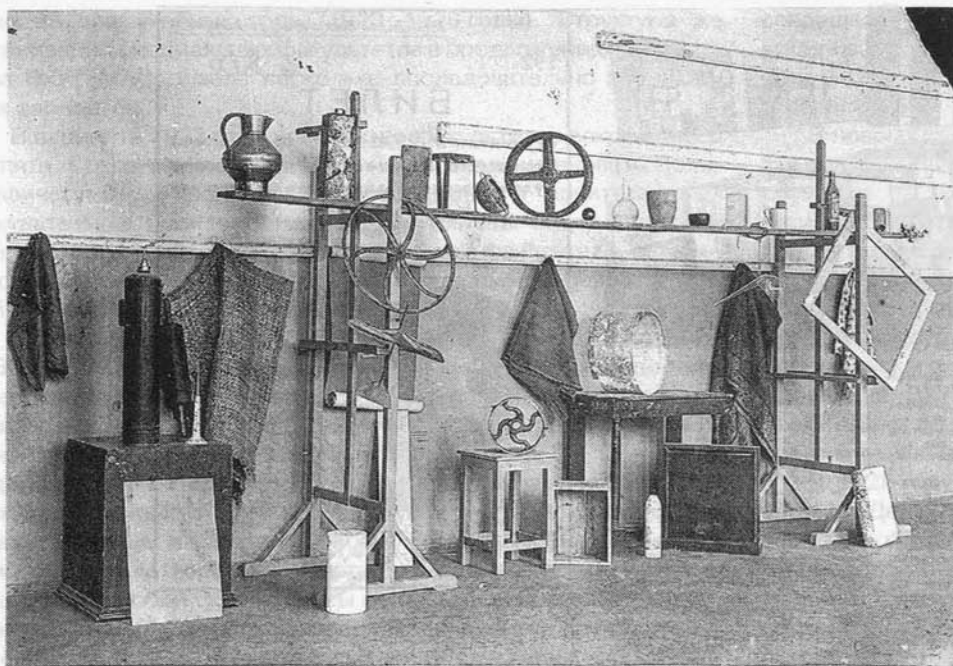
Примечание: Билет действителен, как удостоверение личности.

Исправ. делами
секретаря по студенческим
делам А.А. Савельев

Подпись

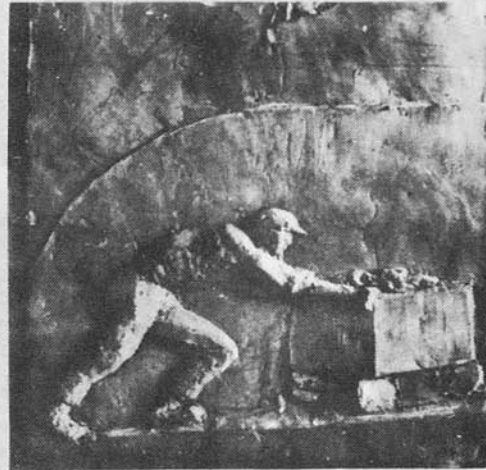
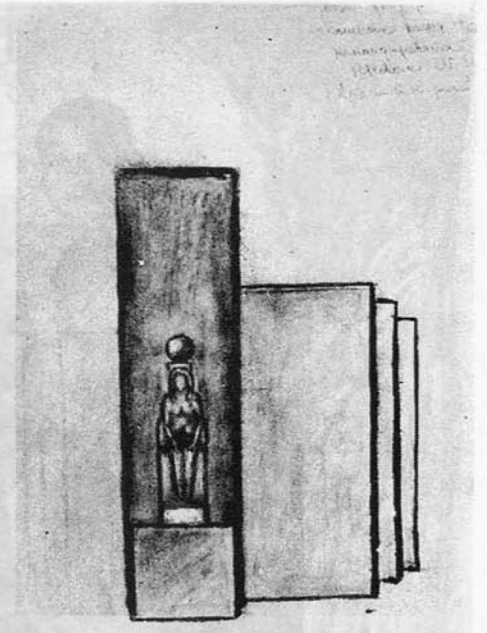
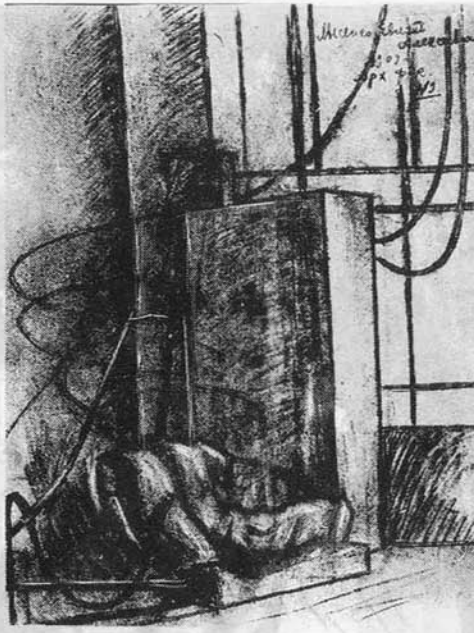
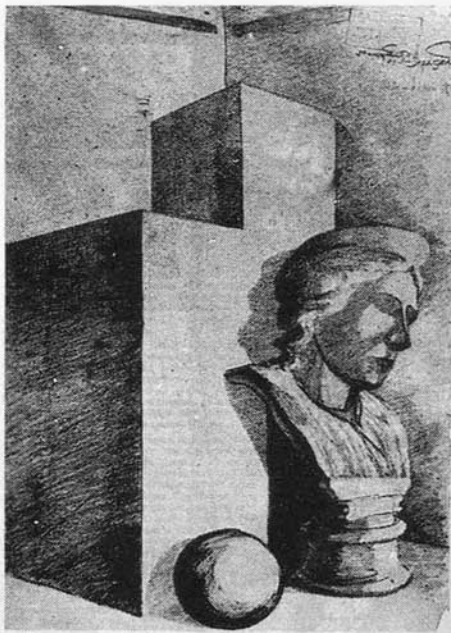
1 - Выставка работ студентов ВХУТЕИНа. Конец 20-х годов: общий вид выставки; образцы платков и шалей; скульптура «Отдых рабочего»; гравюра на дереве; проект рабочего клуба (журнал «Экран», 1930 г.) 2 - Билет студента ВХУТЕИНа (В.Колбина) 3 - А.Аркин. Эскиз плаката для клуба

имени П.Сезанна во ВХУТЕМАСе (Ленин в черном костюме, тень - ярко красная). Плакат был осуществлен и занимал по высоте всю стену 4 - Билет студента ВХУТЕМАСа (Н.Полуэктовой); 5 - Членский билет на право входа в клуб ВХУТЕМАСа имени П.Сезанна (студент Г.Зимин)



1		2
3	4	5
6		7

6 - Студенты ВХУТЕМАСа на первой демонстрации, 1923г.



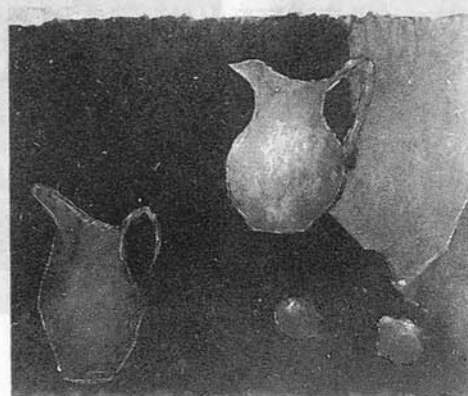
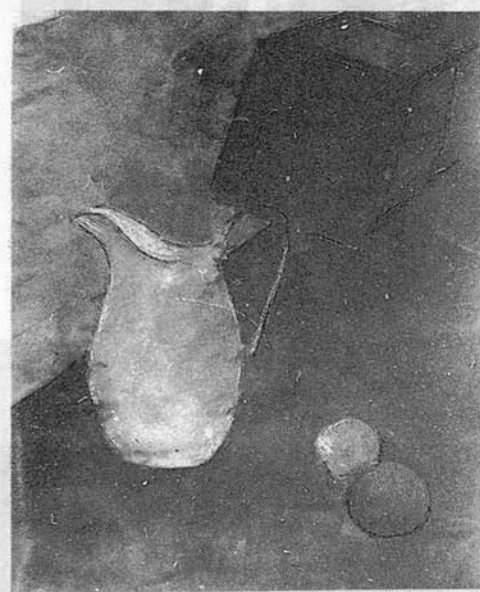
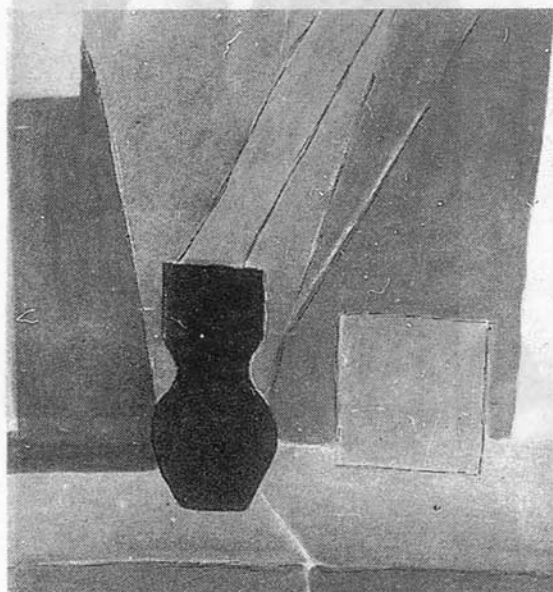
Приемные экзамены по рисунку (1 - 3) и по скульптуре (4 - 9). Вторая половина 20-х годов. Работы поступающих во ВХУТЕИН

Слева направо: М. Кутурников, Л. Вильямс, Ф. Хрусталин, Н. Власовская, Я. Цирельзон, Д. Жуковский

Слева направо: М. Кутурников, Л. Вильямс, Ф. Хрусталин, Н. Власовская, Я. Цирельзон, Д. Жуковский

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4	8	2
6	6	



1 - Коммуна в общежитии ВХУ-ТЕМАСа (студенты разных факультетов); 2-6 - Приемные экзамены по живописи. Работы поступающих во ВХУТЕИН. Вторая половина 20-х годов

Работы поступающих во ВХУТЕИН (3-5, 7)

1	2	
2	3	4
5	6	7

АРХИТЕКТУРА И ВХУТЕИН

Архитектура и ВХУТЕИН. События на пороге нового десятилетия. Выходит в свет 1-й выпуск журнала «Архитектура и ВХУТЕИН».

В журнале «Архитектура и ВХУТЕИН» публикуются материалы архитектурного кружка и научно-исследовательской лаборатории ВХУТЕИНа.

В журнале «Архитектура и ВХУТЕИН» публикуются материалы архитектурного кружка и научно-исследовательской лаборатории ВХУТЕИНа.

В журнале «Архитектура и ВХУТЕИН» публикуются материалы архитектурного кружка и научно-исследовательской лаборатории ВХУТЕИНа.

В журнале «Архитектура и ВХУТЕИН» публикуются материалы архитектурного кружка и научно-исследовательской лаборатории ВХУТЕИНа.

И ВХУТЕИН

МАТЕРИАЛЫ АРХИТЕКТУРНОГО КРУЖКА И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ЛАБОРАТОРИИ МОСКОВСКОГО ВЫСШЕГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА.

АДРЕС РЕДАКЦИИ: МОСКВА, МЯСНИЦКАЯ—21. ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР: ПРОФ. Д. ФРИДМАН. РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ: А. БУХАУЗ, А. А. НАРРА, АРХ. В. ИТ. ЛАВРОВ.

ЯНВАРЬ 1929 г. ■ ЯНВАРЬ 1929 г. ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

1



Архитектура, как и все остальное искусство, есть и должна быть творчеством. Но творчество — это не только фантазия, это и труд, это и наука, это и искусство. Архитектура — это искусство, которое создает среду обитания человека. Она должна быть красивой, удобной, функциональной. В журнале «Архитектура и ВХУТЕИН» мы публикуем материалы, которые помогут нам лучше понять архитектуру и ее роль в жизни человека.

В журнале «Архитектура и ВХУТЕИН» публикуются материалы архитектурного кружка и научно-исследовательской лаборатории ВХУТЕИНа. Мы приглашаем всех интересующихся архитектурой к сотрудничеству. Если вы хотите опубликовать свои работы, пожалуйста, свяжитесь с редакцией. Мы будем рады сотрудничеству со всеми, кто стремится к развитию архитектуры и искусства.

Архитекторы, создающие науку об архитектуре.

Ц. 35 к.



1 - Первая полоса первого выпуска «Архитектура и ВХУТЕИН», январь 1929 г. - материалы архитектурного кружка и научно-исследовательской (психотехнической) лаборатории ВХУТЕИНа. Вышел один номер; 2 - Л. Лисицкий. Обложка книги «Архитектура ВХУТЕМАС», 1927 г.; 3 - Студенты

Байхауза во ВХУТЕМАСе. Студенты Байхауза: сидят - двое слева, стоит - третий справа. Остальные - студенты ВХУТЕМАСа

Рабфак искусств



1 - Занятия по скульптуре на Рабфаке Искусств, 1927 г.

Рабочие факультеты -- своеобразная форма общеобразовательной подготовки в вузы молодежи, не получившей среднего образования. В целях демократизации высшей школы и подготовки кадров рабоче-крестьянской интеллигенции Совнарком РСФСР декретом от 2 августа 1918 года установил правила приема в вузы, согласно которым трудящимся предоставлялось право поступать в вузы без законченного среднего образования. Новые правила привлекли в вузы большое число рабочих и крестьян. Однако многие из них не имели необходимой общеобразовательной подготовки, что потребовало срочной организации специальных курсов для трудящихся, желавших получить высшее образование. В основном это были вечерние курсы при вузах, школах и в виде самостоятельных учреждений. На базе этих курсов в 1919 году стали возникать при вузах Москвы рабочие факультеты. В сентябре 1919 года Наркомпрос принял постановление об открытии при университетах рабочих факультетов как автономных учебно-вспомогательных учреждений для подготовки в кратчайшие сроки рабочих и крестьян в высшую школу. Затем система рабочих факультетов была законодательно оформлена декретом Совнаркома РСФСР от 17 сентября 1920 года.

На рабочие факультеты принимались рабочие и крестьяне в возрасте от 16 лет, занятые физическим трудом. Обучение на рабфаках приравнивалось к работе на производстве, а их слушатели обеспечивались государственными стипендиями. На дневных рабфаках срок обучения был установлен в три года, на вечерних -- четыре года. Уже к середине 20-х годов рабфаки подготовили большой контингент рабочих и крестьян к поступлению в вузы (40% из общего числа поступающих в 1925 году).

В начале 30-х годов в стране работало более 100 рабфаков, в которых обучалось около 350 тыс. человек.

Вот в этой общегосударственной системе рабочих факультетов возник и развивался Рабфак искусств. Для поступления в художественные высшие учебные заведения мало было одной общеобразовательной подготовки, необходима была и первоначальная художественная подготовка. Такая подготовка ранее осуществлялась в младших классах Строгановского училища и МУЖВЗ, что и делало эти учебные заведения доступными выходцам не только из состоятельных слоев населения. Официальное закрепление после 1917 года статуса высшего учебного заведения за этими училищами, а затем и превращение их в ГСХМ, с одной стороны, повысило их престиж и открыло двери в них всем желающим, но с другой -- поставило не имевших необходимой подготовки рабочих и крестьян в невыгодное положение в сравнении с теми, кто поступал в

Свободные мастерские после окончания средней школы. Одногодичное испытательно-подготовительное отделение (ИПО), как показал опыт работы ГСХМ и первого года ВХУТЕМАСа, не решало проблемы, хотя согласно Положению о ВХУТЕИНе в случае слабой общей и художественной подготовки студента он мог находиться на ИПО до трех лет.

В этих условиях в 1921 году на базе испытательно-подготовительного отделения ВХУТЕМАСа был преобразован Рабфак искусств, который первоначально имел лишь одно изобразительное отделение и состоял при ВХУТЕМАСе. В 1923 году при нем открываются два новых отделения -- театральное и музыкальное, и он преобразовывается в самостоятельное среднее учебное заведение -- Единый художественный рабфак (ЕХР).

Наконец, в 1924 году, на Рабфаке открывается четвертое литературное отделение.

Несмотря на формальную самостоятельность Рабфака искусств, каждое из его отделений (ИЗО, МУЗО, ТЕО, ЛИТО) было ориентировано на определенный вуз, куда поступали выпускники данного отделения. Поэтому большое значение придавалось согласованию программ отделений Рабфака искусств и соответствующих вузов. Для ВХУТЕМАСа контингент будущих студентов готовило отделение ИЗО Рабфака, причем по традиции это отделение даже в печати продолжали называть Рабфаком ВХУТЕМАСа. Так в обзоре об отчетной выставке Рабфака искусств Д. Аранович писал в 1926 году: «У нас много говорят об искусстве для широких масс -- Рабфак ВХУТЕМАСа, пожалуй, единственное учреждение, где эти слова претворяются в жизнь»¹.

На отделении ИЗО Рабфака коллектив преподавателей в основном сформировался из преподавателей ВХУТЕМАСа. Художественные дисциплины (рисунок, живопись и скульптуру) вели: А. Бабичев, Н. Григорьев, И. Завьялов, К. Зефирин, Е. Машкевич, Н. Максимов, В. Храковский, М. Шемякин, Н. Шестаков, а в конце 20-х годов также и Г. Горощенко, П. Захаров, П. Крылов, Н. Куприянов, А. Тенета и др.

С учетом необходимости дать учащимся не только общеобразовательную, но и первоначальную художественную подготовку срок обучения на Рабфаке искусств был установлен в четыре года, хотя можно было окончить Рабфак и в более короткие сроки -- в зависимости от подготовки учащегося.

Поступить на Рабфак желали очень многие. Заявления, приходившие на отделение ИЗО из самых отдаленных уголков страны, отражали нарастающую в новых социальных условиях тягу трудящихся к сфере искусства. Эти заявления, зачастую поступавшие от малограмотных людей, яркие документы истории, иногда трогательные в своей наивной искренности. Художественно

¹ Газета «Известия». 9 мая 1926 года.

одаренная рабочая и крестьянская молодежь командировалась на Рабфак по путевкам местных Советов, профсоюзов, партийных организаций, рабочих клубов, школьных советов, редакций крестьянских газет. Приезжали и одиночки, а нередко издалека приходили пешком.

Видимо, первое время занятия по художественным дисциплинам на Рабфаке велись в соответствии с программами испытательно-подготовительного отделения. В 1923 году была разработана первая программа занятий по художественным дисциплинам, утвержденная ректором ВХУТЕМАСа В. Фаворским. Эта программа отражала отношение Фаворского к соотношению изобразительных и производственных факультетов во ВХУТЕМАСе. В то время как сторонники производственного искусства возлагали большие надежды на пополнение производственных факультетов через Рабфак, утвержденная Фаворским программа оказалась ориентированной на изобразительное искусство. Эта программа не удовлетворила преподавателей отделения ИЗО Рабфака, и они создали специальную комиссию по ее пересмотру.

Детальный критический анализ программы сделал А. Бабичев, который руководил скульптурной мастерской Рабфака, а с 1925 по 1930 год был заведующим отделением ИЗО. А. Бабичев -- член ИНХУКа, где он активно работал в Рабочей группе объективного анализа, стремился внедрять во ВХУТЕМАСе и на Рабфаке искусств «объективный метод» преподавания. Он был одним из основных авторов новой программы отделения ИЗО Рабфака и считал необходимым так вести преподавание художественных дисциплин, чтобы ориентировать учащихся не только на изобразительные, но прежде всего на производственные факультеты. Это было тем более важно, что многие рабфаковцы пришли с производства.

В 1926 году, подводя итоги пятилетия Рабфака искусств, А. Бабичев писал в статье для стенной газеты об учащемся Рабфака:

«Ему не придется «увязывать», как это стремятся делать современные художественные организации, свою жизнь и творчество с жизнью рабочего, крестьянина, комсомольца и т.д., чтобы оправдать свое назначение. Он сам рабочий, крестьянин, комсомолец, сам член коллектива, сам активный участник строительства новой жизни. Чтобы отразить революцию, он должен изображать и организовывать свой быт, свой труд»¹.

В 1929 году, анализируя процесс выработки методики преподавания на Рабфаке, Бабичев писал: «Первые годы ушли на поиски программы, отвечающей новой целевой установке, но в составе руководителей преобладали художники-станковисты, и, естественно, программа строилась по принципу «Главный фактор художественного развития есть живопись». В первое же трехлетие ясно обозначилась несостоятельность этого принципа, так как он гарантировал ненужную, излишнюю переработку производственников, пришедших с фабрик и заводов в изобразителей, преимущественно в живописцев... ВХУТЕМАС в то время перестраивался и сам искал новых путей. Все это дало на рабфаке большой импульс к творческой работе и объединило преподавателей и студентов в методических исканиях. Надо было создать новую школу, научно обоснованную, где нашли бы себе место в счастливом сочетании моменты формальные и тематические.

В 1925 году Главпрофобром, а в 1926 году ГУСом была утверждена первая из числа других художественных школ программа изорабфака, которая являлась результатом предварительной коллективной работы художников-педагогов, принадлежавших, кстати сказать, к совершенно различным объединениям. Был найден объективный метод»¹.

Метод, который стремился внедрить на отделении ИЗО Рабфака Бабичев, предусматривал обучение «от конкретного -- к абстрактному», что позволяло органично стыковать его с принятым во ВХУТЕМАСе методом «от абстрактного -- к конкретному».

Новая программа отделения ИЗО Рабфака учитывала интересы и производственных факультетов ВХУТЕМАСа. Ректор ВХУТЕМАСа П. Новицкий поддержал линию Рабфака на подготовку художника-производственника и художника-общественника.

Программа отделения ИЗО была построена таким образом, что первоначальную художественную подготовку учащиеся получали по трем предметам: рисунку, живописи и скульптуре. С третьего

курса учащиеся делились на две основных группы в зависимости от их ориентации на ту или иную специальность: группа объемников (архитекторы, скульпторы, керамисты, деревообделочники, металлостроители) и группа плоскостников (графики, живописцы, текстильщики). Подготовка каждой из групп уже имела свою специфику.

Общую линию Рабфака с ориентацией на производственный уклон горячо поддерживали учащиеся Рабфака, которые в общественно-политическом отношении были наиболее активным отрядом учащейся молодежи и существенно влияли на общественную жизнь ВХУТЕМАСа, считая себя частью его студенческого коллектива. На Рабфаке был более высокий процент комсомольцев и членов партии, чем во ВХУТЕМАСе, более однородным был и социальный состав учащихся. Так в 1929 году на Рабфаке искусств (в целом -- на всех отделениях) из 627 человек учащихся было 350 комсомольцев, 58 членов партии и 22 кандидата в члены партии, а социальный состав был таким: 51,05% рабочие, 28,27% крестьяне, 0,9% батраки, 0,98% воспитанники детских домов, 13,8% служащие и пр.

Рабфаковцы, которые, начиная с середины 20-х годов, составляли все больший процент вновь поступающих во ВХУТЕМАС студентов, во второй половине 20-х годов стали играть значительную роль в общественной жизни вуза. Каждый год ВХУТЕМАС пополнялся (наряду с только впервые знакомившимися друг с другом студентами) сплоченными коллективами учащихся Рабфака. Годы совместной учебы на Рабфаке, однородность социального состава и совместная жизнь в общежитии способствовали общественной и творческой консолидации молодежи. Именно бывшие рабфаковцы во многом определяли общественно-политический климат многих факультетов ВХУТЕИНа в конце 20-х годов. В частности именно они были инициаторами и активными сторонниками движения за тематизацию студенческих работ на Живописном, Текстильном и других факультетах.

Коллектив учащихся Рабфака вообще рассматривал себя в социально-политическом отношении передовым отрядом и считал в праве оказывать влияние на, как считали рабфаковцы, склонных к богеме студентов ВХУТЕМАСа.

Рабфаковцы, как люди уже связанные с производством и ощущавшие свою тесную классовую связь с советской властью, острее воспринимали общественно-политические события в стране, чем многие, пришедшие из школы, студенты ВХУТЕМАСа. Это нередко приводило к перерастанию творческих споров в студенческой среде в политические дискуссии, что нашло отражение и на страницах многотиражной газеты ВХУТЕМАСа, которая была совместным органом партийной, комсомольской и профсоюзной организаций ВХУТЕМАСа и Рабфака искусств.

Осенью 1929 года по инициативе учащихся Рабфака была проведена кампания по критической оценке как некоторых руководителей общественных организаций Рабфака, так и ряда его преподавателей. В статье многотиражной газеты, подводившей итоги этой критической кампании о М. Шемякине, который с 1921 по 1929 год преподавал рисунок и живопись, говорилось, что он «своим реакционным и консервативным методом преподавания не воспитывал рабфаковцев в духе классовой непримиримости к враждебным настроениям в живописи... Три года подряд рабфаковцы требовали снятия Шемякина, и только в этом году, под напором массы, он был снят с работы». Н. Тарабукин, преподававший социологию искусств, был охарактеризован в газете как «идеалист и мистик». Заведующего отделением ИЗО А. Бабичева в статье обвинили в том, что он «недооценивал и зажимал самокритику студенчества, пришивая критикующим клички «группка», «бузотеры» и т.д.»¹.

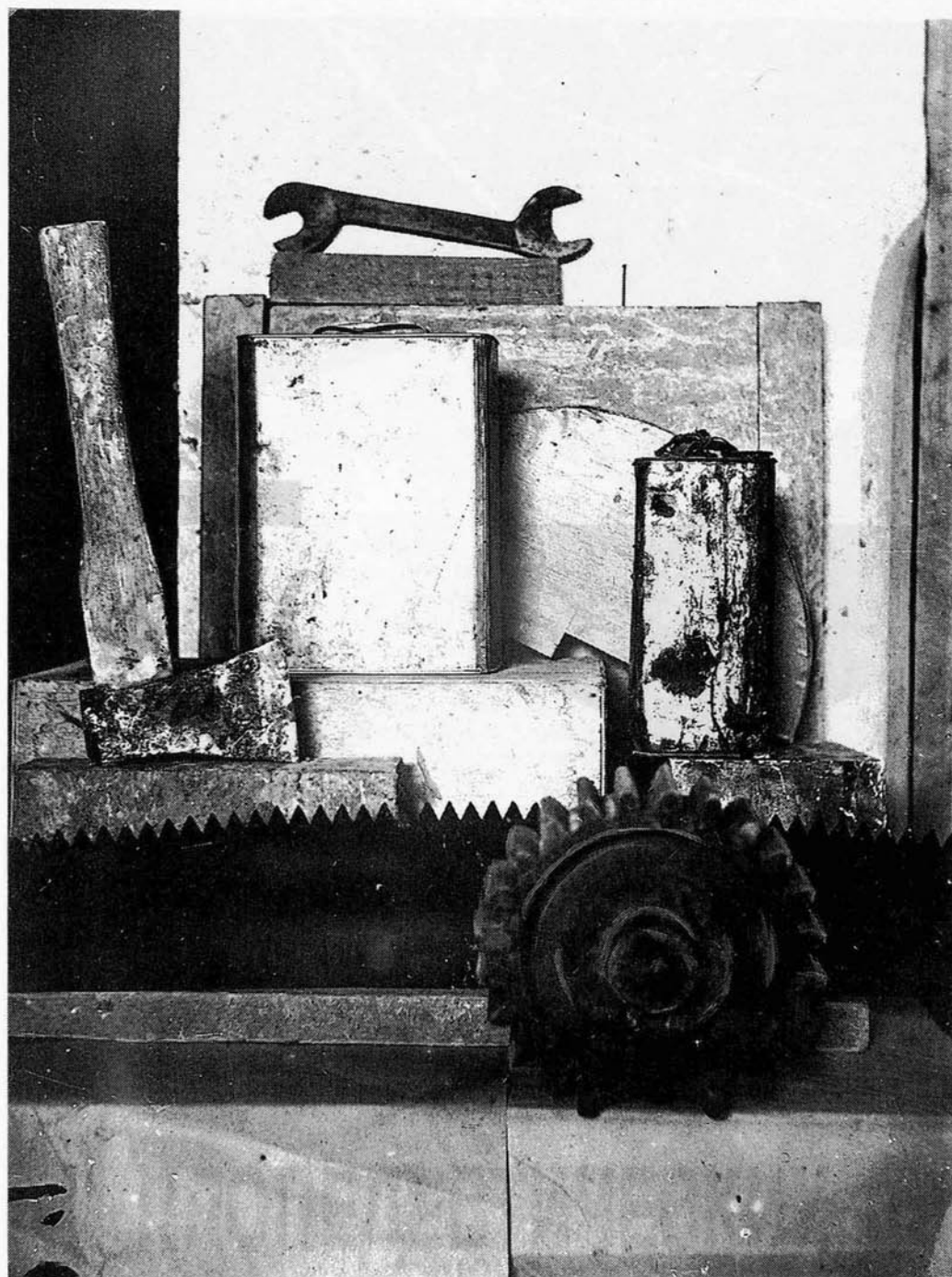
Дело, разумеется, не в том, чтобы выяснить какие были основания у студентов обвинить своих преподавателей. Тогда такого рода вульгарно-социологические формулировки широко использовались в полемике. Материал этот интересен как отражающий фактическую роль общественных студенческих организаций на Рабфаке и во ВХУТЕМАСе. Пришедшая с производства и от сохи молодежь считала себя, а не преподавателей хозяином положения на Рабфаке. Эти настроения она несла и во ВХУТЕМАС, что привело к существенной политизации общественной жизни в вузе.

Рабфак способствовал изменению социального состава

¹Цитирую по статье Н. Бабичевой «Рабфак искусств» в журнале «Декоративное искусство СССР», 1965, N 7, с. 27.

¹Там же, с. 27. Газета ВХУТЕИНа «Борьба за кадры», декабрь 1929 г., с. 1.

ВХУТЕМАСа, пролетаризации студенчества, что и являлось целью создания Рабфаков. В 1928 году рабочих среди студентов ВХУТЕИНа было 24%, крестьян -- 20,6%, служащих -- 35,1%, интеллигенции -- 13,7%. В 1929 году процент рабочих уже вырос до 31,3% за счет нового приема (в том числе и из Рабфака) -- было принято 255 человек. Из них рабочих -- 190 (70,6%), крестьян -- 34 (13,3%), служащих -- 28 (10,9%), детей специалистов -- 13 (5,1%).



1

2

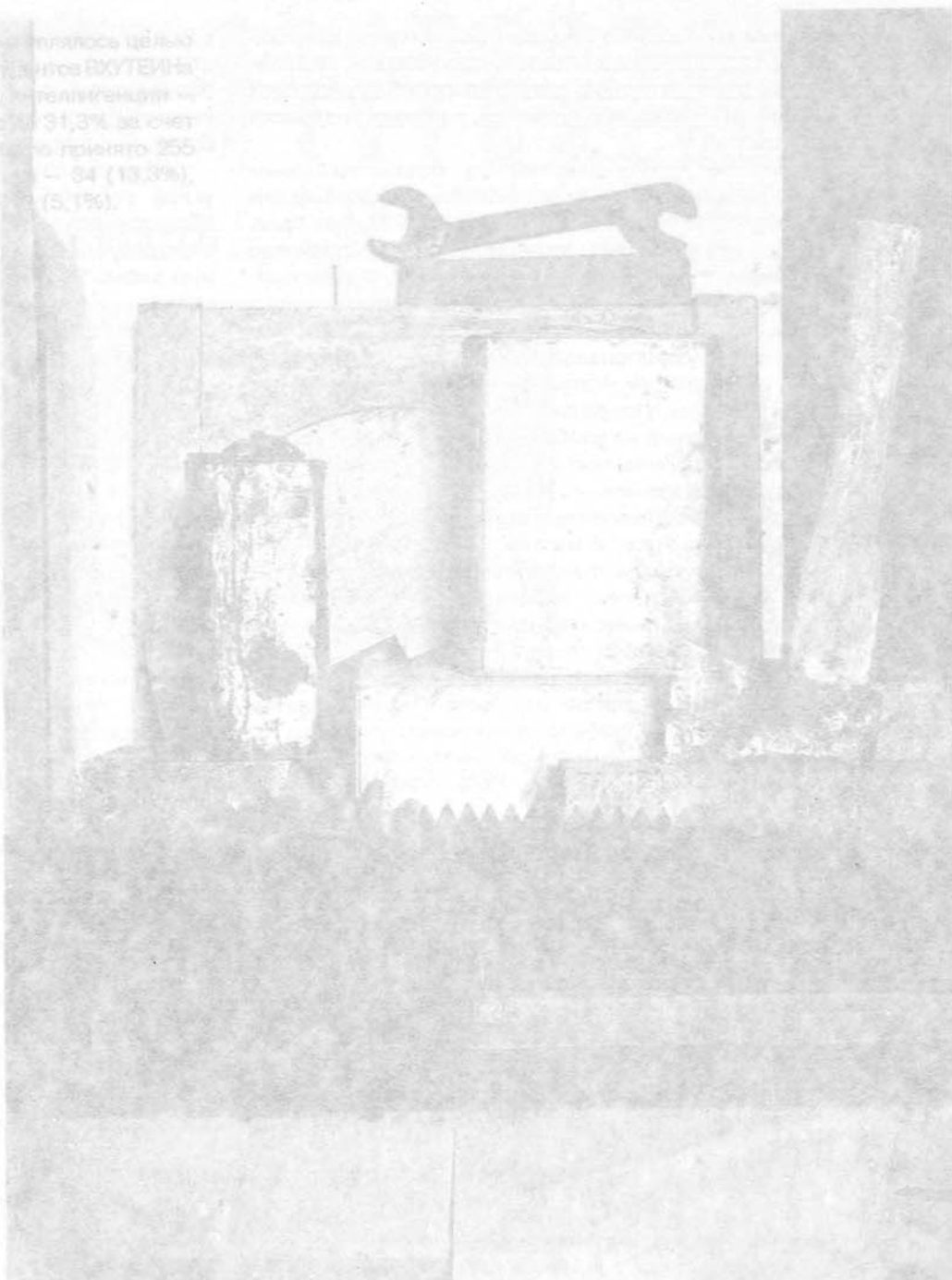
3

4

5

1 - Постановка натюрморта из предметов труда для студентов Рабфака искусств; 2 - Студентки Рабфака искусств (затем окончившие Текстильный факультет ВХУТЕМАСа). Слева направо: Н.Полужтова, Л.Райцер, В.Арманд, 1921 г.; 3, 5 - Г.Цыган. Зарисовки на Рабфаке искусств, 1925 г.: «Из

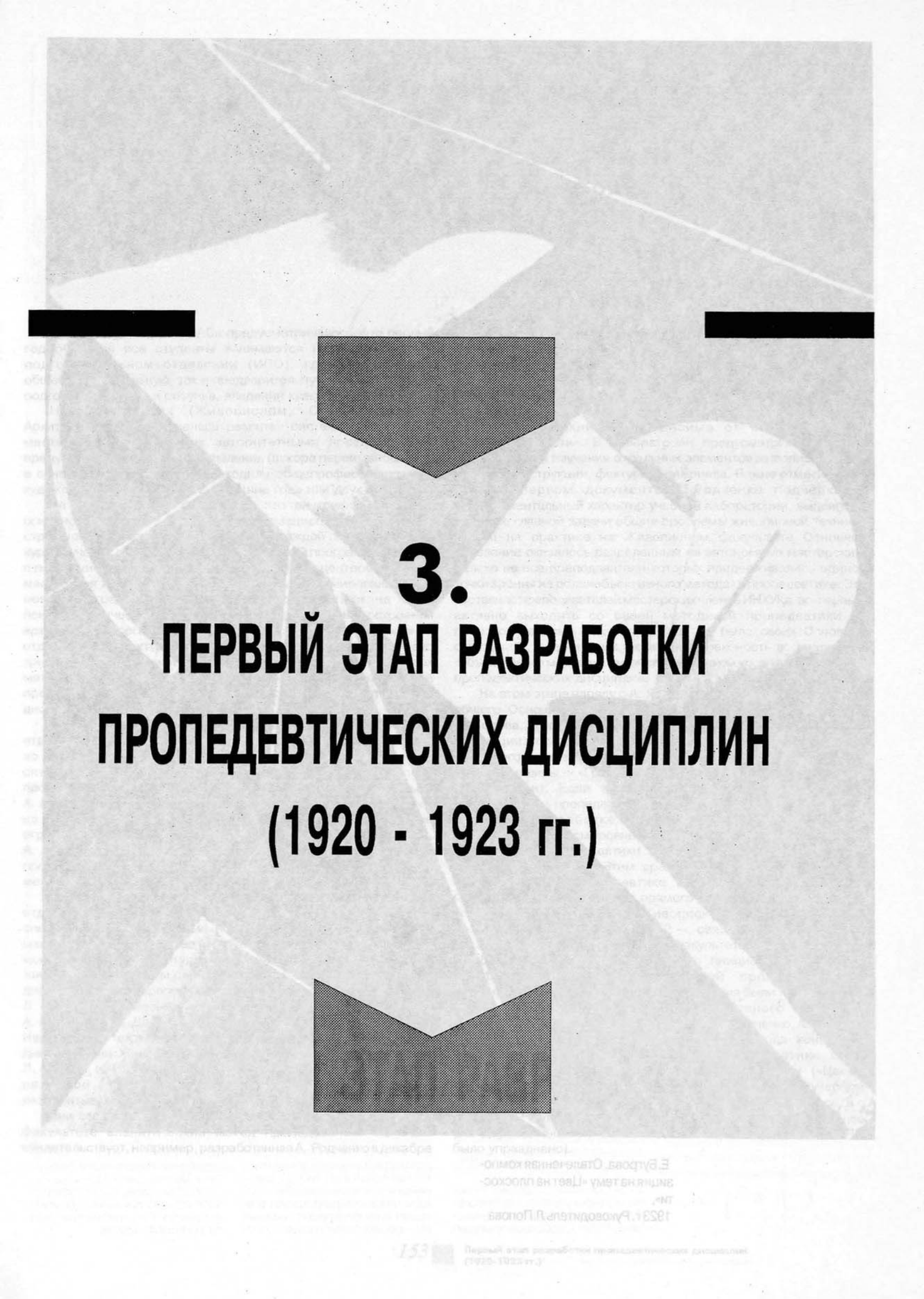
рабфакской житухи» (3); «Рабфаковец» (5); 4 - Занятия по рисунку на Рабфаке искусств, 1927 г.



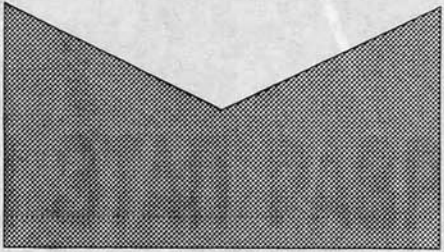
1 - Постройка на территории
предметов труда для студентов
Рязанского университета. 2 - Студентки
Рязанского университета (затем окон-
чившие Текстильный факультет
ВХУТЕМАСА). Слева направо:
Н. Прокопьева, Л. Райков, В. Демидов.
1921 г.; 3 - Л. Райков. Записки
на территории, 1922 г. № 1

1 - Постройка на территории
предметов труда для студентов
Рязанского университета. 2 - Студентки
Рязанского университета (затем окон-
чившие Текстильный факультет
ВХУТЕМАСА). Слева направо:
Н. Прокопьева, Л. Райков, В. Демидов.
1921 г.; 3 - Л. Райков. Записки
на территории, 1922 г. № 1

2	1
3	4
5	6



3. ПЕРВЫЙ ЭТАП РАЗРАБОТКИ ПРОПЕДЕВТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН (1920 - 1923 гг.)





Е. Бугрова. Отвлеченная композиция на тему «Цвет на плоскости»,
1923 г. Руководитель Л. Попова

От внутрифакультетских основных отделений к межфакультетской пропедевтике

При создании ВХУТЕМАСа предусматривалось, что первый год обучения все студенты занимаются на Испытательно-подготовительном отделении (ИПО), где получают как общеобразовательную, так и предварительную художественную подготовку (навыки в рисунке, владении красками и т.д.).

На факультетах (Живописном, Скульптурном и Архитектурном), где имела развитая система специальных мастерских, руководимых авторитетными профессорами, предусматривалось общее отделение (вскоре переименованное в основное), где студенты проходили общепрофессиональную художественную подготовку в течение года или двух лет.

На Архитектурном факультете это внутрифакультетское основное отделение не было организационно выделено из структуры специальных мастерских, а в каждой первоначальный курс обучения должен был вестись по единой программе. Однако с появлением на факультете двух новаторских центров (Обмас и мастерская И. Голосова и К. Мельникова) сформировались две новые методики архитектурной пропедевтики на базе психоаналитического метода Ладовского и теории построения архитектурных организмов И. Голосова. Таким образом Основное отделение Архитектурного факультета в начале 20-х годов имело три различных методики преподавания. Затем в 1922--1923 годах методика Ладовского была положена в основу как архитектурной пропедевтики, так и межфакультетской пропедевтической дисциплины «Пространство».

На Скульптурном факультете внутрифакультетское Основное отделение было в большей степени выделено организационно, но все же, видимо, не было четкого разделения мастерских на специальные и пропедевтические. Внутрифакультетская пропедевтика преподавалась профессорами Б. Королевым, А. Лавинским и А. Бабичевым по общей методике, но у каждого из них был свой подход к этой методике, и кроме того они не ограничивались преподаванием только пропедевтики. Так, А. Лавинский больше специализировался на преподавании пропедевтики внутри факультета, а затем стал преподавать и межфакультетскую пропедевтическую дисциплину «Объем».

На Живописном факультете внутрифакультетское Основное отделение было четко выделено структурно -- наряду со специальными мастерскими были созданы пропедевтические мастерские (их количество колебалось от четырех до восьми), в каждой из которых все студенты осваивали отдельные «элементы живописи» прежде чем перейти к преподавателям специальных дисциплин. Этими пропедевтическими мастерскими руководили Л. Попова и А. Веснин, А. Осьмеркин, А. Экстер, И. Ключ, А. Родченко, А. Древин, Н. Удальцова, В. Баранов-Россинэ. Наибольшую активность при создании пропедевтических дисциплин на Живописном факультете проявили А. Родченко, Л. Попова и Н. Удальцова, которые видели в пропедевтике реальное воплощение в практике преподавания разрабатывавшегося ими в ИНХУКе «объективного метода».

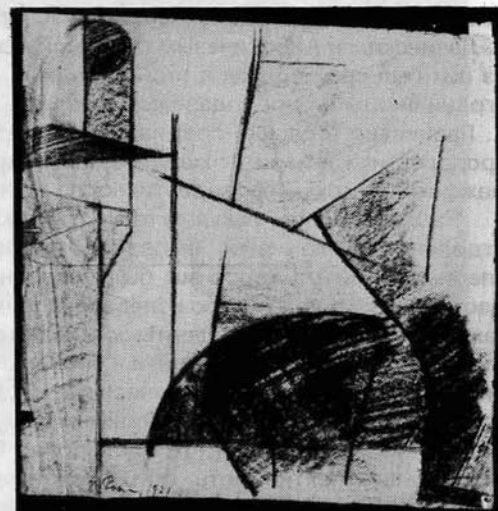
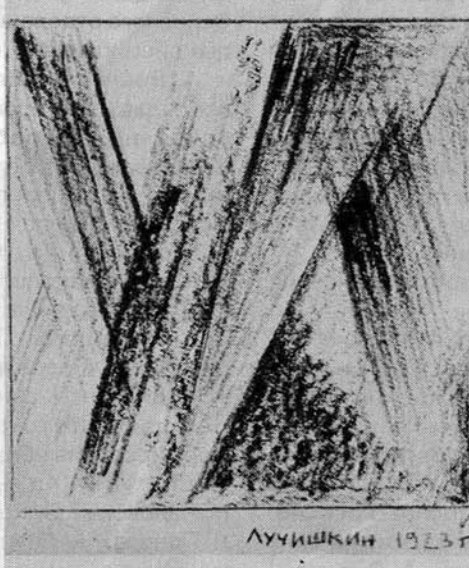
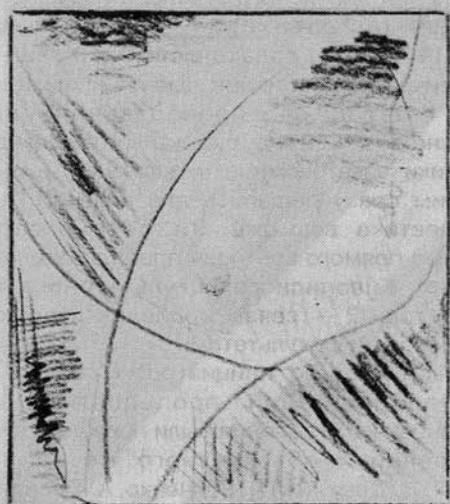
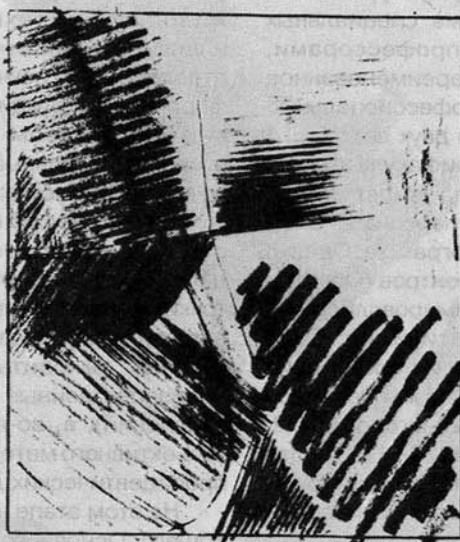
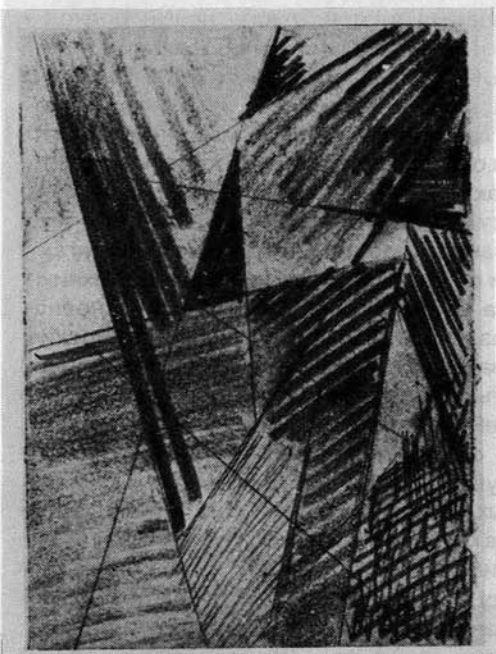
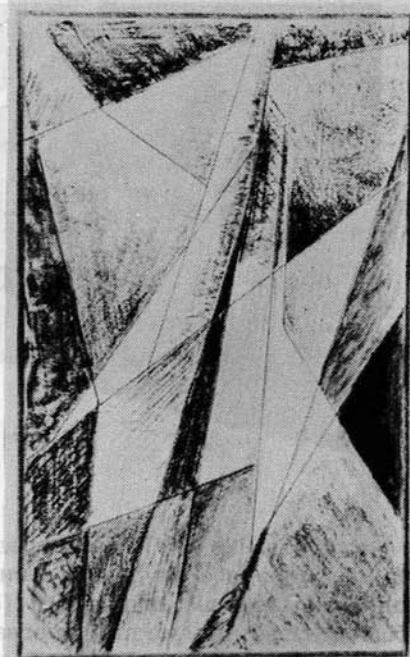
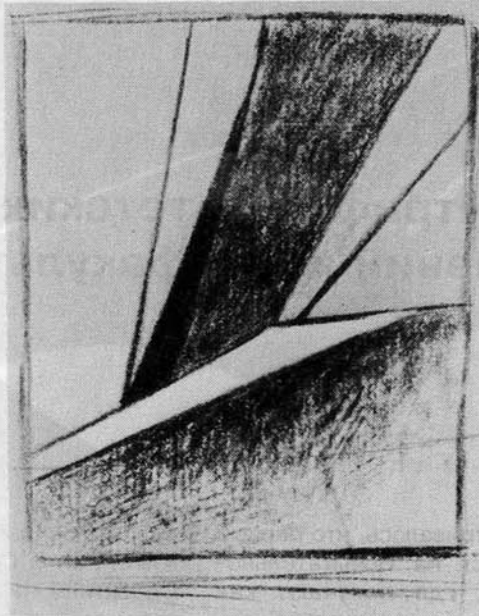
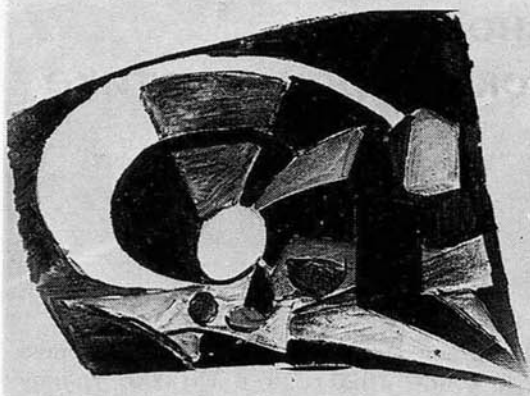
Они с самого начала стремились комплексно внедрять на факультете аналитический метод преподавания. Об этом свидетельствует, например, разработанная А. Родченко в декабре

1920 года «Программа организации лаборатории по изучению живописи». Создав в конце 1920 года в ИНХУКе группу Объективного анализа, Родченко стремился и во ВХУТЕМАС перенести отработавшийся в этой группе новый подход к анализу художественной формы. Цель лаборатории «дать учащимся научно-техническое знание и опыт в областях живописной техники, независимо от его творческой индивидуальности». В лаборатории предусматривались пять отделений для изучения отдельных элементов живописи: цвета, формы, конструкции, фактуры, материала. Важно отметить, что в этом первом документе А. Родченко подчеркивал экспериментальный характер учебной лаборатории, выдвигал в качестве главной задачи общие проблемы живописной техники.

Но на практике на Живописном факультете Основное отделение оказалось разделенным на автономные мастерские, далеко не все преподаватели которых придерживались единой точки зрения на роль «объективного метода» в пропедевтике. Это заставило преподавателей мастерских членов ИНХУКа, во-первых, активно выходить со своей методикой пропедевтики на производственные факультеты (где не было своих Основных отделений), а, во-вторых, искать комплексность во внедрении «объективного метода» на межфакультетском уровне объединения пропедевтических дисциплин.

На этом этапе наряду с А. Родченко (он был первым деканом общего Основного отделения) большую активность проявила Л. Попова, которая много сделала при разработке общей концепции и организационного оформления межфакультетского Основного отделения, куда от Живописного отделения включили две дисциплины -- «Графику» (А. Родченко) и «Цвет» (Л. Попова и А. Веснин). Если в 1920--1921 годах члены ИНХУКа -- преподаватели пропедевтических дисциплин главное внимание уделяли разработке методики преподавания на внутрифакультетском уровне, то в 1922 году они активно боролись за выделение пропедевтики в автономное межфакультетское Основное отделение. Этим сразу решались две задачи: 1 -- предоставление пропедевтике возможности формировать методику преподавания без прямого контроля преподавателей специальных мастерских Живописного, Скульптурного и Архитектурного факультетов; 2 -- связь пропедевтических дисциплин с производственными факультетами.

Документы свидетельствуют, что инициатором создания межфакультетской художественной пропедевтики и формирования общего Основного отделения были прежде всего члены ИНХУКа -- сторонники объективного метода -- Н. Ладовский, В. Кринский, Н. Докучаев, А. Родченко, А. Веснин, Л. Попова, А. Лавинский. Уже к осени 1922 года концепция межфакультетской художественной пропедевтики была отработана преподавателями четырех дисциплин («Цвет», «Пространство», «Объем», «Графика»). В 1922--1923 учебном году она была проверена на практике в одногодичном курсе, а с осени 1923 года в структуре ВХУТЕМАСа было выделено общее уже двухгодичное Основное отделение (к тому времени ИПО было упразднено).



1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - Основное отделение Живописного факультета. Мастерская А. Экстер. Натюрморт (фрукты и вазы на столе и расписанный Экстер задник). Задача - дать плоскостное решение, создать выразительную динамическую композицию. Работа С. Лучишкина, 1921 г.

2-5 - Основное отделение Живописного факультета. Мастерская Н. Удальцовой. Работы С. Лучишкина, 1922 г. Свободные компози-

ции - без натуры. Словесные задания руководителя: найти правильное соотношение плоскостей в цветовой и ритмической композиции композиции (2); усложнение задачи - дать ощущение глубины и столкновения плоскостей, используя прием вхождения плоскостей одной в другую (3); дальнейшее усложнение задачи - четкость плоскостей разрушается, возникает их свободное соотношение (4); процесс освобождения про-

странства от замкнутой формы плоскости и переход к текущей сферической плоскости (5); 6-8 - Основное отделение Живописного факультета. Мастерская Н. Удальцовой. Работы С. Лучишкина: 1922 г. (6); 1922 г. (7); 1923 г. (8); 9 - Основное отделение Живописного факультета. Мастерская А. Древина. Работа Е. Рожковой, 1921 г. Кубистическое преобразование городского пейзажа. Рисунок с натуры - куст на фоне жилого дома

Пропедевтика Л.Поповой и А.Веснина-дисциплина "Цвет"



И. А. Веснин (в центре с бородой) и Л. Попова (справа от него - с белым пятном на шапке) с учениками своей мастерской во ВХУТЕМАСе, 1922-1923 уч.г.

Как и другие руководители мастерских Основного отделения Живописного факультета Л. Попова и А. Веснин, совместно руководившие мастерской, не сразу примирились с тем, что они должны обучать студентов лишь одному «элементу живописи». Задача выработки методики конкретной пропедевтики, за которую отвечает данная мастерская, осложнялась на первом этапе тем, что «цвет», как элемент живописи, оказался закрепленным за несколькими мастерскими. В одной мастерской учили студентов выявлять форму цветом (А. Осмеркин), в другой -- изучали цвет на плоскости (И. Клюн), в третьей -- цвет в пространстве (А. Экстер), в четвертой -- одновременность формы и цвета (А. Древин) и т.д. Мастерской Л. Поповой и А. Веснина выделили проблему «максимальное влияние цвета». В такой ситуации чрезвычайно трудно было разрабатывать методику конкретной пропедевтической дисциплины. Излишне дифференцированные проблемы цвета в живописи трудно было преподавать студентам в каждой из мастерских.

Из всех четырех пропедевтических дисциплин («Пространство», «Объем», «Графика» и «Цвет»), составивших первый набор межфакультетских дисциплин, именно «Цвет» оказался сразу после создания ВХУТЕМАСа наиболее расчлененным. Это было ясно уже с самого начала преподавателям дисциплин, занимавшимся выработкой методики преподавания того или иного аспекта проблемы «Цвет».

Попова и Веснин интенсивно работали над программами и методикой преподавания своей дисциплины. В ранних текстах они стремились вычленив свою проблему («влияние цвета») из других проблем темы «Цвет» и даже шире -- из всех пропедевтических дисциплин Живописного факультета. Это помогало им более четко сформулировать цели и задачи данной дисциплины.

Сущность своей дисциплины они видели в том, чтобы студенты в заданиях изображали не впечатление от предмета, а сущность его цвета, отменяя все нехарактерное для данного живописного образа. Композиция, подчеркивали они, должна подчиняться

определенной закономерности цвета, не быть намеренно случайной, как у импрессионистов. Как и объем, цвет строит массу предмета, а не только окрашивает его.

В 1922 году, когда Попова и Веснин уже монопольно вели пропедевтическую дисциплину «Цвет» на межфакультетском уровне, они более развернуто сформулировали задачи преподавания этого общехудожественного «элемента».

На этом этапе они делили свою программу на две стадии. Первая (программа-минимум) относилась к изучению цвета вне зависимости от будущей специальности студента, вторая (программа-максимум) -- к специальному изучению цвета с учетом конкретного факультета.

Наиболее тщательно прорабатывалась программа-минимум, которая собственно и была общехудожественной пропедевтикой. При этом учитывалось, что объекты, над которыми работают студенты на специальных факультетах, по отношению к пространству могут быть двухмерными (живопись, графика, текстиль и др.) и трехмерными (архитектура, скульптура, керамика, металлические и деревянные изделия). В то же время задания давались общие для всех, так как тот, кто работает в объеме, должен уметь решать плоскость, а тот, кто работает на плоскости, должен развивать свое цветовое пространственное восприятие.

Общая для всех студентов программа-минимум по дисциплине «Цвет» включала четыре темы: 1 -- цветовой объем на плоскости; 2 -- цветовое пространство на плоскости; 3 -- сопоставление цветовых материалов на плоскости; 4 -- сопоставление цветовых материалов в пространстве.

По первой теме (цветовой объем на плоскости) изучались элементы цветового объема (поверхности цилиндрические, сферические, конические, в виде двухгранного угла) и основные композиционные схемы построения (по вертикали, горизонтали, диагонали, кресту, кругу и др.). Затем делались работы на основе анализа натюрморта и работы на заданную тему (без натюрморта). Перед студентами ставилась конкретная задача -- создать на плоскости объемное пространство по кругу (или вертикали, двум

диагоналям и т.д.), из объемных элементов призмы (или конуса, цилиндра и т.д.), выявив диагональ справа налево (или вертикаль снизу вверх и т.д.). Сначала делались эскизы в карандаше, после утверждения которых работа выполнялась в цвете.

По второй теме (цветовое пространство на плоскости) изучались цветовые фактурные отношения. Студента приучали видеть в цвете некую материализованную цветовую энергию и выявлять такие качества цвета как напряженность, вес, движение по трем измерениям, скорость движения, механические свойства и т.д.

Особое внимание уделялось фактурной и структурной отработке цветового материала, которая рассматривалась в связи с изучением светоотражающей и светопоглощающей способности цвета, т.е. изучению его глубины. По этой теме студенты создавали композиции, пользуясь только одной краской (черной, темно-красной и т.д.), но применяя различную фактуру. Здесь также использовались как натюрморты (которые анализировались по цвету, фактуре и композиции), так и ставились задачи без натюрморта.

По третьей теме (сопоставление цветовых материалов на плоскости) изучалось взаимодействие в одной композиции различных по цвету и фактуре материалов (черный лак, дерево, ткань, стекло, фарфор, металл, фольга и т.д.). Студентам предлагалось по заданной композиционной схеме (по диагонали, горизонтали, двум диагоналям, вертикалям, по двум центрам и т.д.) сопоставить три или пять материалов. В ряде студенческих работ задания на фактуру и на материал как бы сближались по технике выполнения; например, и там и там могли использоваться песок, толченный уголь и т.д. Но принципиальная разница состояла в том, что в первом случае любые материалы окрашивались единой краской и играли роль лишь в создании определенной фактуры этой краски, а во втором -- они выступали в своем натуральном виде, например, песок насыпался на слой клея.

По четвертой теме (сопоставление материалов в пространстве) различные материалы взаимодействовали в пространстве, причем задавалась простая или сложная пространственная схема, от чего зависело и количество сопоставляемых материалов (от трех до семи).

Как и в других ранних пропедевтиках ВХУТЕМАСа наряду с четкой объективизацией программы преподавания в характере работ студентов проявлялась творческая концепция преподавателей. В начале 20-х годов Л. Попова и А. Веснин в своем личном творчестве создавали кубо-футуристические композиции, в которых были предельно абстрагированы некие реальные объекты, практически не просматривавшиеся в сложном сопоставлении остроугольных элементов. В каталоге выставки «5х5 = 25» работы Поповой обобщенно назывались «Опыты живописно-силловых построений» с расшифровкой отдельных работ: пространственно-объемное, цветовые плоскости, замкнутое пространственное построение, пространственно-силовое. Работы А. Веснина на этой выставке обобщенно назывались «Построение цветового пространства по силовым линиям».

Сохранившиеся некоторые студенческие работы, выполненные в мастерской Л. Поповой и А. Веснина, а также сведения бывших студентов (в беседе со мной) свидетельствуют,

что многое в работе мастерской определялось творческой концепцией ее руководителей. Да и чисто внешне работы учеников близки живописным композициям Поповой и Веснина этих лет.

Бывшие студенты так рассказывают о преподавании дисциплины «Цвет» Поповой и Весниным. Преподаватели призывали своих учеников анализировать реальные элементы объективного мира, стремиться вскрыть сущность вещей, познать их природу. Но к такой ясной и четкой цели в этой мастерской шли своим путем, своим методом анализа формы. Например, чтобы выявить цвет и форму, показать воздух (в живописной композиции) и пространство, изображаемый предмет пересекали плоскостями. Считалось, что эти добавочные (не существующие в реальности, а, так сказать, подсобные) секущие плоскости подчеркивают пространство. При этом для основного изображаемого предмета цвет брали плотный, укрупненный, а секущие плоскости делали как бы полупрозрачными.

Студентам ставили натюрморты, причем предметы подбирались такие, чтобы в них были четко выявлены плоскости, объем и цвет, пространственные характеристики. Это были, как правило, лаконичные по форме предметы -- тарелка, кувшин, ткань, плоскость, картон и т.д. Рисовали не сами натюрморты, а создавали по поводу них композиции, анализируя и разлагая предметы. Например, создавая композицию «по поводу тарелки», ее пересекали плоскостями, чтобы показать воздух и пространство, выявить цвет и форму.

Бывшие студенты высоко оценивают дисциплину «Цвет» на ее раннем этапе. Например Е. Бугрова, занимавшаяся в мастерской Осьмеркина, часто слышала от преподавателя, что ее работам не хватает цветности. «Серо-бело» -- говорил Осьмеркин. Сделав несколько работ по дисциплине «Цвет» под руководством Поповой, Бугрова вернулась в мастерскую Осьмеркина и у нее произошло «прочищение цвета» (ее слова). Ее следующую работу у Осьмеркина оценили по первой категории.

Такова была программа-минимум по дисциплине «Цвет», по которой занимались студенты всех факультетов.

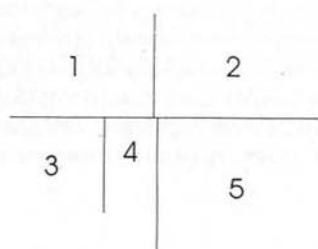
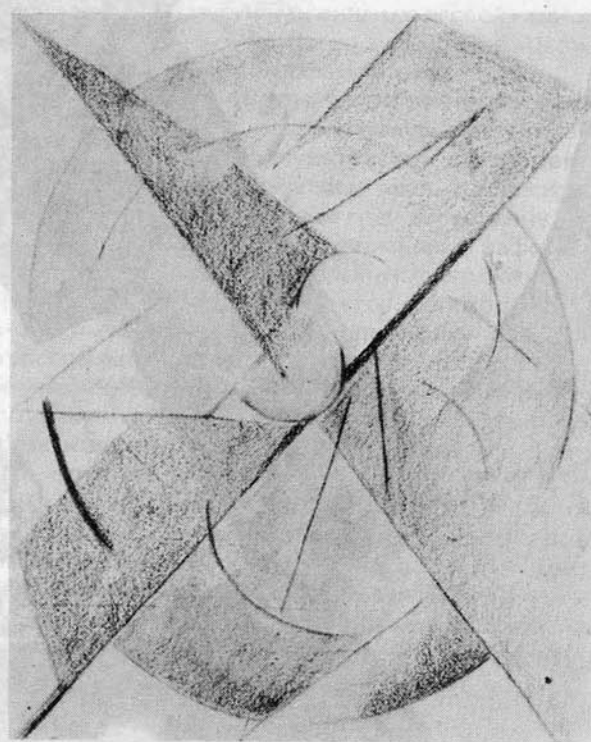
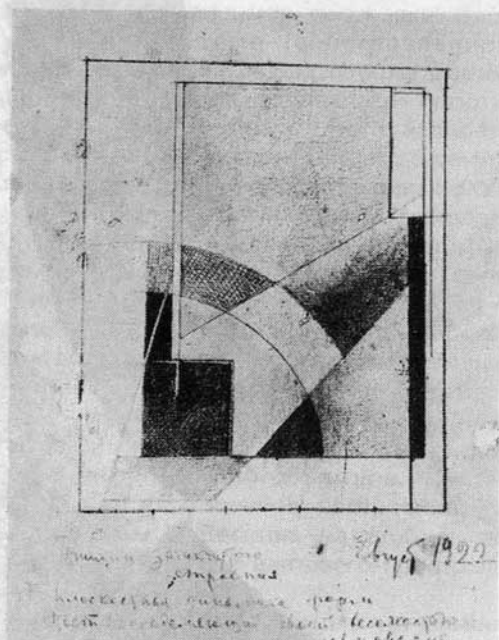
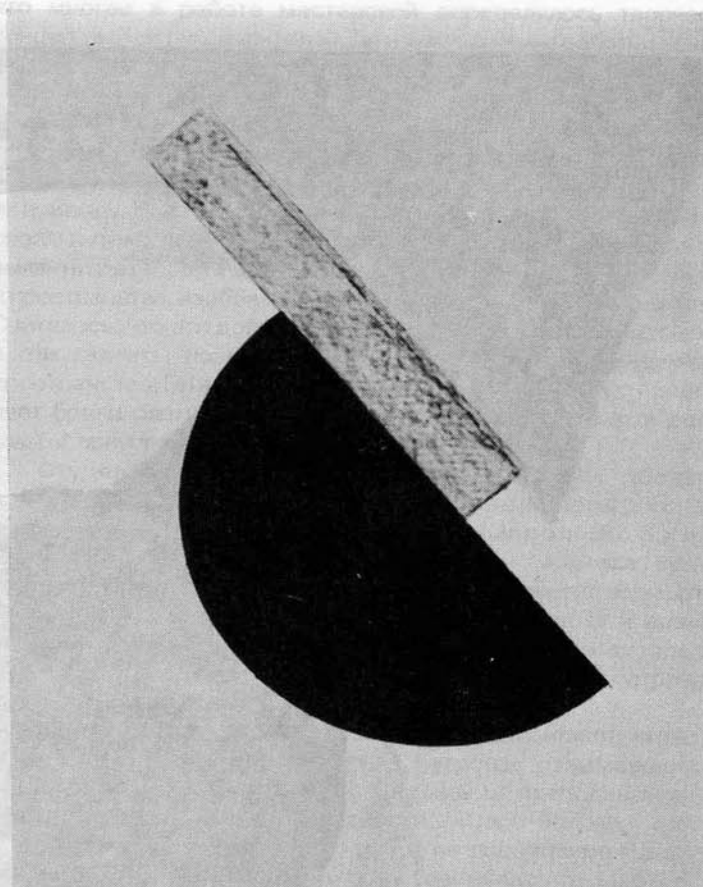
Программа-максимум была дифференцирована и разрабатывалась отдельно для каждого факультета. На ранней стадии формирования межфакультетской пропедевтики отдельные дисциплины преподавались лишь на нескольких факультетах. Так в 1922--1923 учебном году дисциплину «Цвет» должны были проходить студенты Живописного, Графического (Полиграфического), Текстильного и Керамического факультетов. Для трех производственных факультетов необходима была программа-максимум, учитывающая специфику профессии. Задания по программе-максимум выполнялись на втором курсе.

Разработанная в 1923 году Л. Поповой программа для II курса Графического факультета предлагала решения пропедевтических тем на конкретных задачах данного факультета (надписи, реклама, плакат, марки, этикетки, макет книги и т.д.).

На Текстильном факультете в 1922--1923 году на II курсе по дисциплине «Цвет» студенты выполняли несколько заданий. Удалось выявить ряд эскизов на задание «обработка поверхности одним цветом» (руководитель, видимо, Н. Удальцова), причем в эскизах видна четкая привязка к проблемам факультета (пропедевтика увязывалась с задачами композиции по разработке раппорта рисунка ткани).



1 - Н.Полуэктова. Отвлеченная композиция. Гуашь



1 - Л.Комарова. Кубистическая композиция на тему тарелка (на снимке Л.Комарова у своей композиции); 2 - М.Фрам. Композиция на тему: движение цвета в пространстве с выявлением динамики по диагонали, 1923г. (восстановлено автором по памяти в 1985г.); 3 - С.Лучишкин. Отвлеченная композиция. Эскиз. Август 1922г. На рисунке надпись: «Принцип замкнутого строения. Плоскостная динамика форм. Цвет, определяющий своей весомостью равновесие»; 4 - Б.Рыбченков. Композиция на тему: сопоставление материалов (краска, бархат, фольга - оторвалась).

Осень 1921 г.; 5 - Е.Бугрова. Отвлеченная композиция на тему: цвет на плоскости. Эскиз

Пропедевтическая дисциплина А.Родченко "Графическая конструкция на плоскости"



В мастерской А.Родченко на Основном отделении Живописного факультета. Апрель 1922 года. Слева направо: Е.Шерешевская, А.Миролюбова, А.Громова

А. Родченко с осени 1920 года руководил мастерской на Живописном факультете, которая входила в структуру Основного отделения этого факультета сначала в числе восьми мастерских, затем из них выделились четыре мастерские, и, наконец, были отобраны две мастерские (А. Родченко и совместная мастерская Л. Поповой и А. Веснина), которые и включили в формировавшееся тогда общее Основное отделение, обслуживающее все факультета.

На формировании А. Родченко пропедевтической дисциплины «Графика» отразились и постепенная специализация каждой мастерской в структуре Основного отделения Живописного факультета, и процесс сложения межфакультетского Основного отделения, и эволюция творческих взглядов самого А. Родченко.

А. Родченко вел дисциплину «Графика» в 1920--1922 годах (а возможно и в 1923 году). За это короткое время он постоянно экспериментировал, отработывал методику. Сохранившиеся документы и работы студентов не всегда удается точно датировать в пределах этих лет, что не позволяет с абсолютной точностью показать, как процесс выработки Родченко методики преподавания дисциплины «Графика», так и последовательность проработки им со студентами тех или иных заданий.

Поэтому приводимое ниже описание содержит некоторую долю вероятной реконструкции.

Осенью 1920 года А. Родченко еще только знакомился со студентами и пытался встроить в структуру учебного процесса свою творческую концепцию как живописца и графика. Шла работа с натюрмортом, при постановках которого А. Родченко предпочитал нетрадиционные предметы. Жена Родченко В. Степанова в записях тех лет дает описание одного из таких натюрмортов: «Фарфоровая ступка, кусок стекла, черная бумага, трубка желтоватой бумаги, неровный полуогнутый картон, два

листа глянцевитой бумаги розового и красного цвета, сложенных, сплассированных складками для фона»¹. От другого натюрморта осталась фотография, сделанная самим А. Родченко.

По сведениям бывших вхутемасовцев, ставя предметные натюрморты, Родченко требовал от учеников выискать центральную конструкцию -- это и было результатом работы.

В процессе общения со студентами А. Родченко все больше убеждался, что нестандартные элементы натюрморта решают лишь часть задачи -- разрушая уже сложившиеся у учащихся стереотипы объекта изображения. Не менее важной была другая главная для дисциплин Основного отделения задача -- научить начинающих художников видеть практически в любом объекте тот художественный элемент, за освоение которого студентами отвечала данная мастерская.

Стержнем, основой пропедевтической дисциплины «Графика» был курс графической конструкции на плоскости, в котором Родченко внедрял в сознание своих учеников представление о линии как об элементе, позволяющем «конструировать и созидать».

Для этого на первой стадии работы со студентами он приучал их поэтапно переходить в процессе работы с натюрмортом от обычного тонового изображения, через контурный рисунок -- к линейно-конструктивному построению. Затем студенты уже сразу переводили натюрморт (в том числе и из традиционных объектов) в линейно-конструктивное построение (работы Е. Мельниковой и С. Лучишкина).

Сердцевиной пропедевтической дисциплины «Графическая конструкция на плоскости» являлся взаимосвязанный цикл отвлеченных заданий, который был разработан А. Родченко в 1921 году. Реконструировать этот цикл помогают и черновые записи, и схемы Родченко, и сохранившаяся программа дисциплины, и работы А. Ахтырко.

¹Цитирую по статье А. Лаврентьева в журнале «Техническая эстетика», 1984, N 7, с. 16.

Первая серия заданий такова -- на прямоугольном листе бумаги требовалось создать композицию из простейших линейных геометрических форм: прямоугольник, круг и треугольник (при усложнении задания один или два элемента удваиваются) с размещением их по вертикали, горизонтали, диагонали, крестообразно, по двум диагоналям, углом (влево, вправо, вниз или вверх), в виде свободного построения.

Вторая серия заданий -- те же композиционные задачи решаются при изменении конфигурации самой картинной плоскости -- вместо прямоугольного берется поле в виде ромба, круга, треугольника, эллипса. Задача усложняется, когда или к геометрическим фигурам добавляются линии, или вся композиция строится из свободно расположенных прямых, или вписанных в круг ломаных линий, или две картинные плоскости частично входят одна в другую.

Третья серия заданий -- выявление пространственной глубины на плоскости, используя все те же геометрические фигуры (круг, треугольник и прямоугольник). В работах этой серии количество элементов в композиции увеличивается, причем часто в конкретном построении используется лишь один (прямоугольник) или два типа геометрических фигур (прямоугольник и круг, прямоугольник и треугольник). Глубина выявляется или за счет различия цвета контура фигур, или за счет использования аксонометрического построения прямоугольных плоскостей, или при совмещении обоих приемов. При этом в пространственном аспекте решаются все те же композиционные задачи -- построения по горизонтали, вертикали, диагонали, углом и т.д. Задача усложняется, когда врезаются друг в друга две фигурные картинные плоскости и разыгрывается пространственное взаимодействие помещенных в них различных по композиции плоскостных построений.

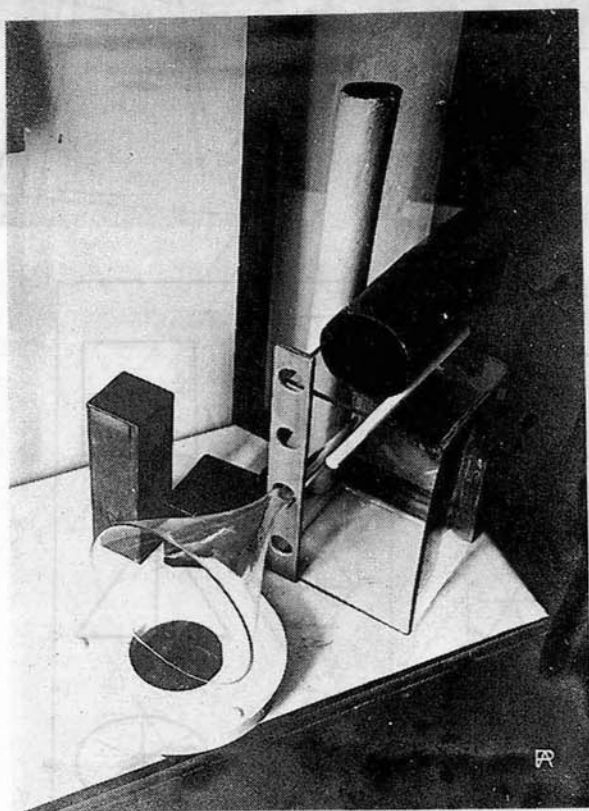
Эти три серии представляют собой последовательное усложнение задач по созданию отвлеченных графических линейно-конструктивных построений.

Была еще одна серия композиций, в которой практически те же задачи решались не в графике, а в живописи. Ее можно рассматривать как параллельную проработку композиционных задач на материале живописи или же как заключительную серию заданий, предназначенную только для студентов Живописного факультета, использование проработанных в данной пропедевтической дисциплине элементов в живописной композиции. Причем ряд живописных композиций студенты выполняли на основе своих линейных упражнений. В этой серии активно использовался цвет. На отвлеченных композициях решались такие задачи: растворение форм в пространстве, тональное построение, пространственное построение на основе двух цветов, пространственное построение планов.

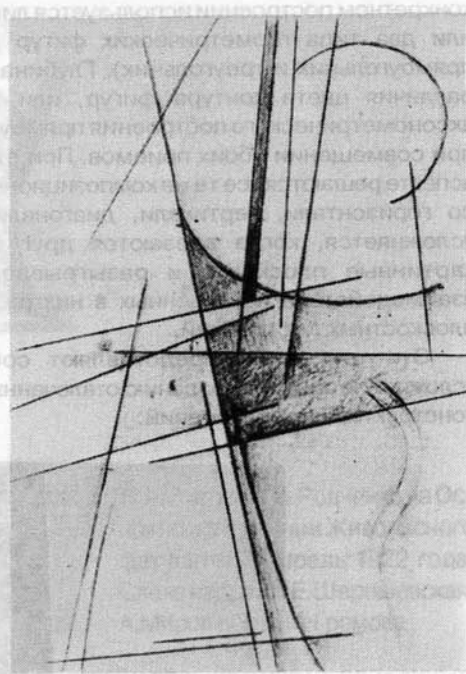
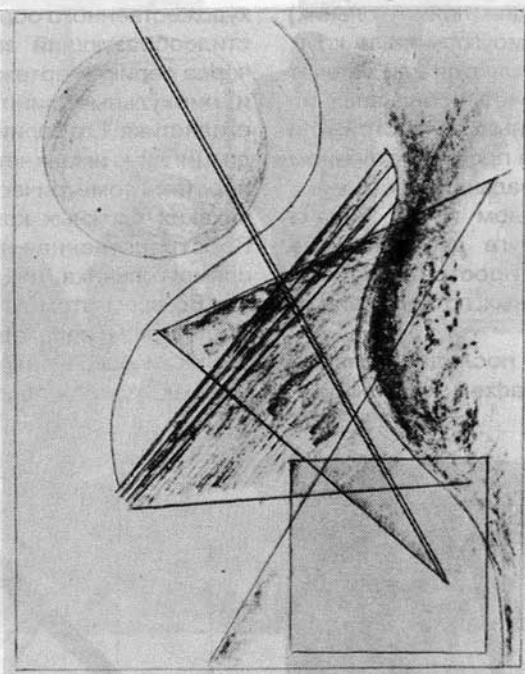
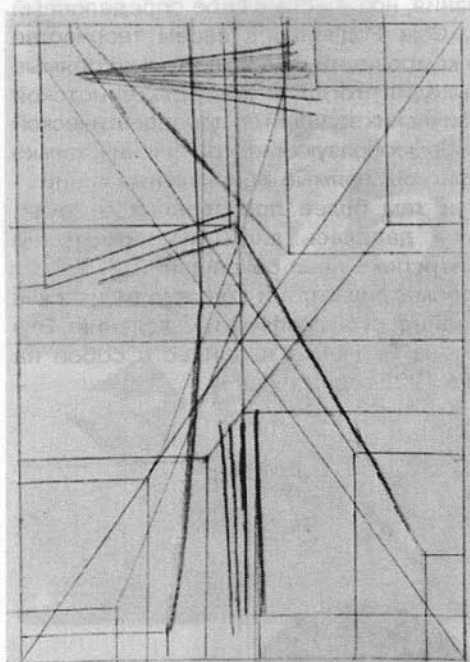
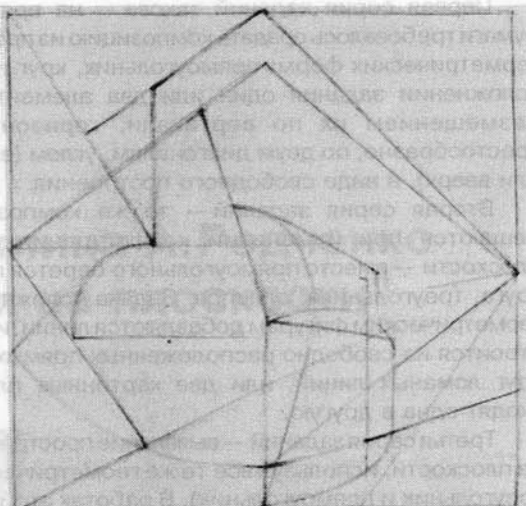
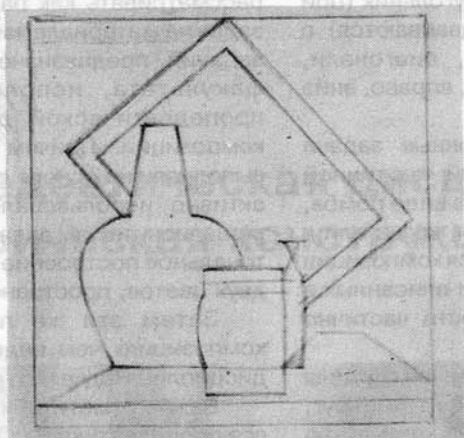
Затем эти же проблемы решались на фигуративных композициях, чем, видимо, и завершался цикл пропедевтических дисциплин Родченко, рассчитанный на живописцев.

Важно отметить, что пропедевтика Родченко, как впрочем и вся пропедевтика ВХУТЕМАСа начала 20-х годов, была не только учебно-методической разработкой первоначального художественного образования, но и несла в себе определенный стилеобразующий заряд. Сам Родченко в своем творчестве через серию «чертежных» композиций, где были только прямые и циркульные линии, выходил тогда к конструктивистской стилистике. Его серии графических заданий по пропедевтической дисциплине имели четкие формообразующие ограничения: только простые геометрические фигуры, прямые и циркульные линии -- никаких сложных кривых и тем более проведенных от руки. Пространственная глубина давалась лишь аксонометрией прямоугольника (никаких перспективных сокращений).

Во всем этом явно просматривается и конструктивистская стилистика и переход к дизайнерской графике и мышлению. Это стилистическое силовое поле Родченко и принес с собой на Метфак, куда он перешел в 1922 году.



1 - Учебный натюрморт. Постановка А. Родченко; 2 - Проект объемного костюма - шарж на дисциплину А. Родченко «Конструкция» Г. и О. Чичаговых



А. Родченко

Живописное отделение изобразительного искусства. В. Полухин тогда общался с факультетами.

На первом курсе «Графика» с мастерской факультета живописного отделения.

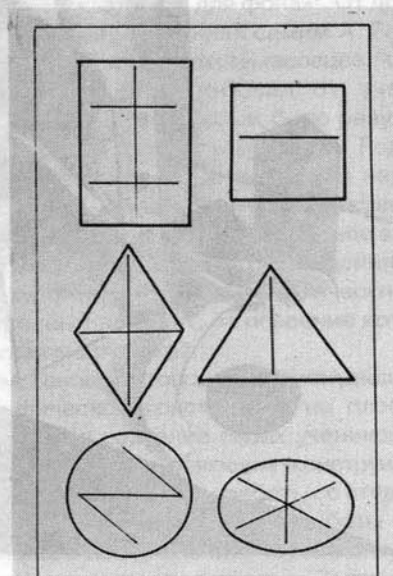
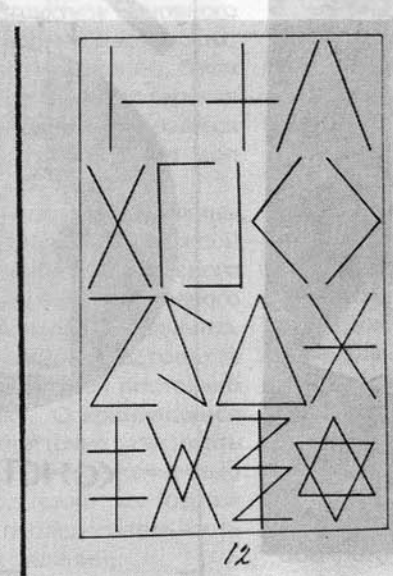
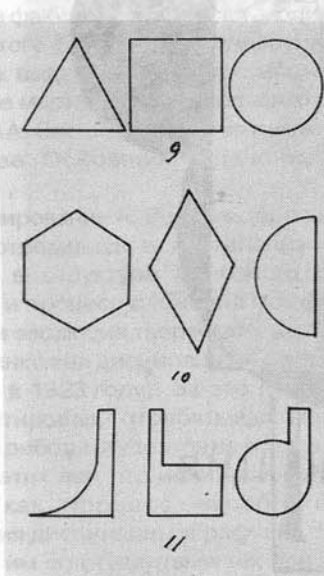
А. Родченко в 1923 году возможно и в 1923 году экспериментировал с документальными работами в пределах живописи, преподавание работами.

Поэтому можно предположить, что до войны работы были.

Осенью 1927 года А. Родченко еще только начинал свои

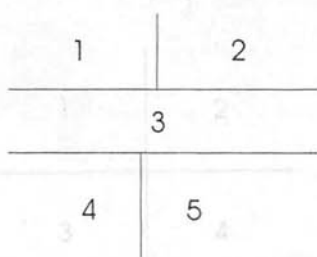
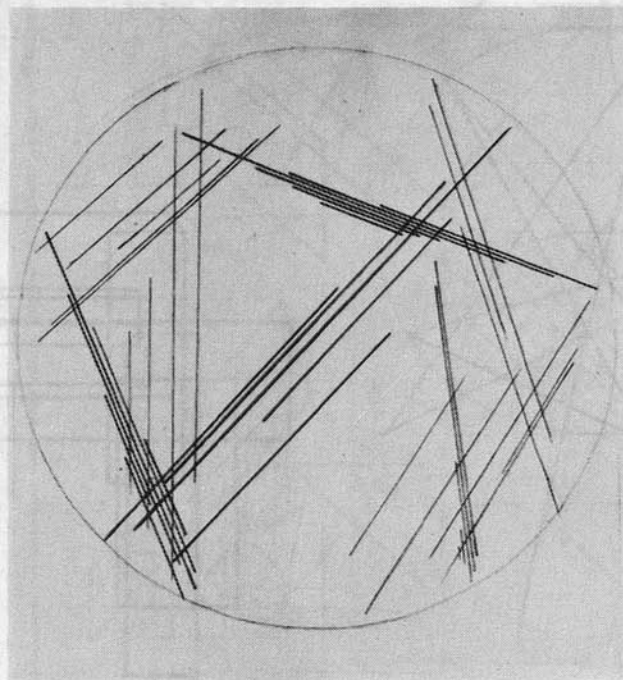
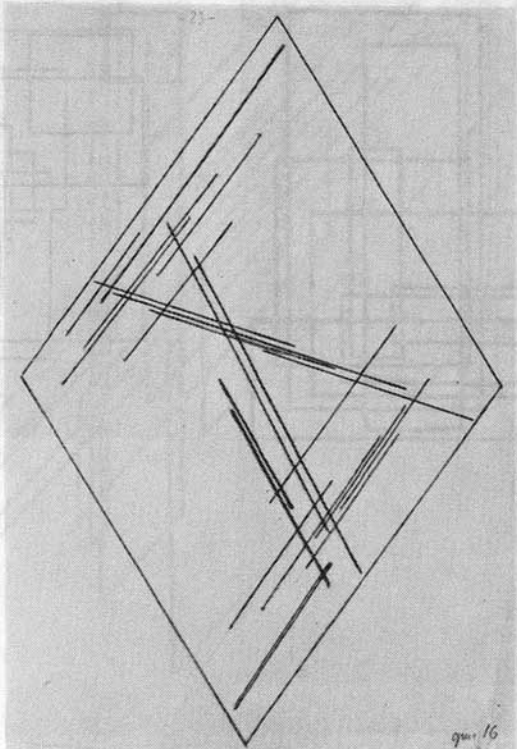
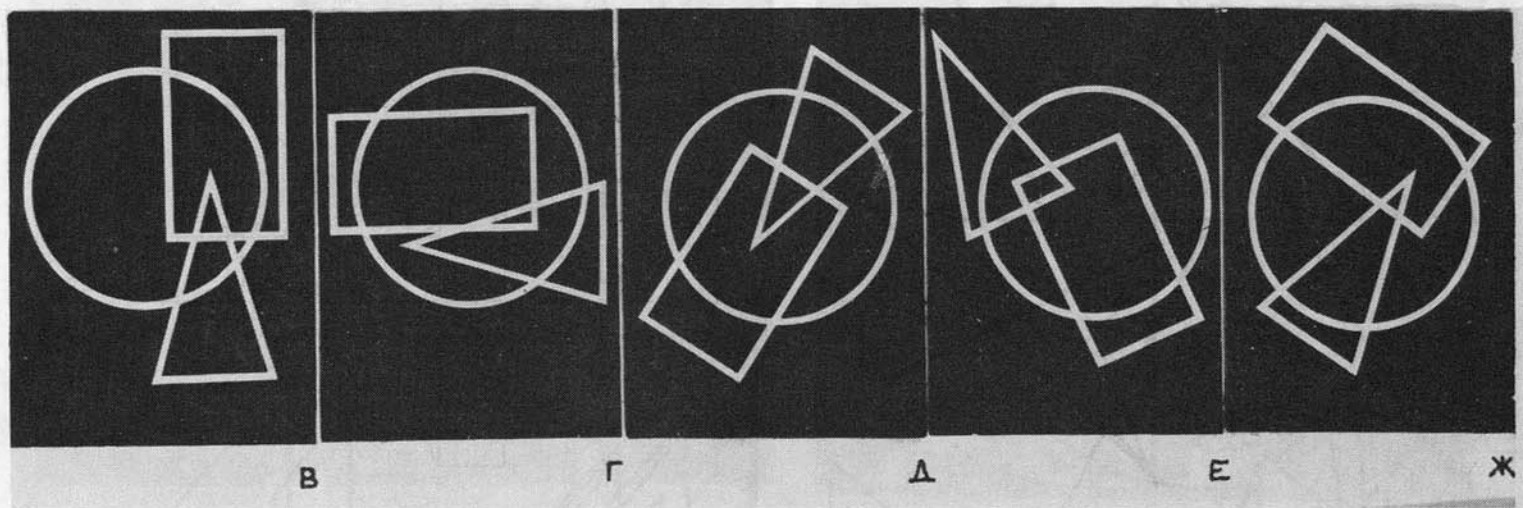
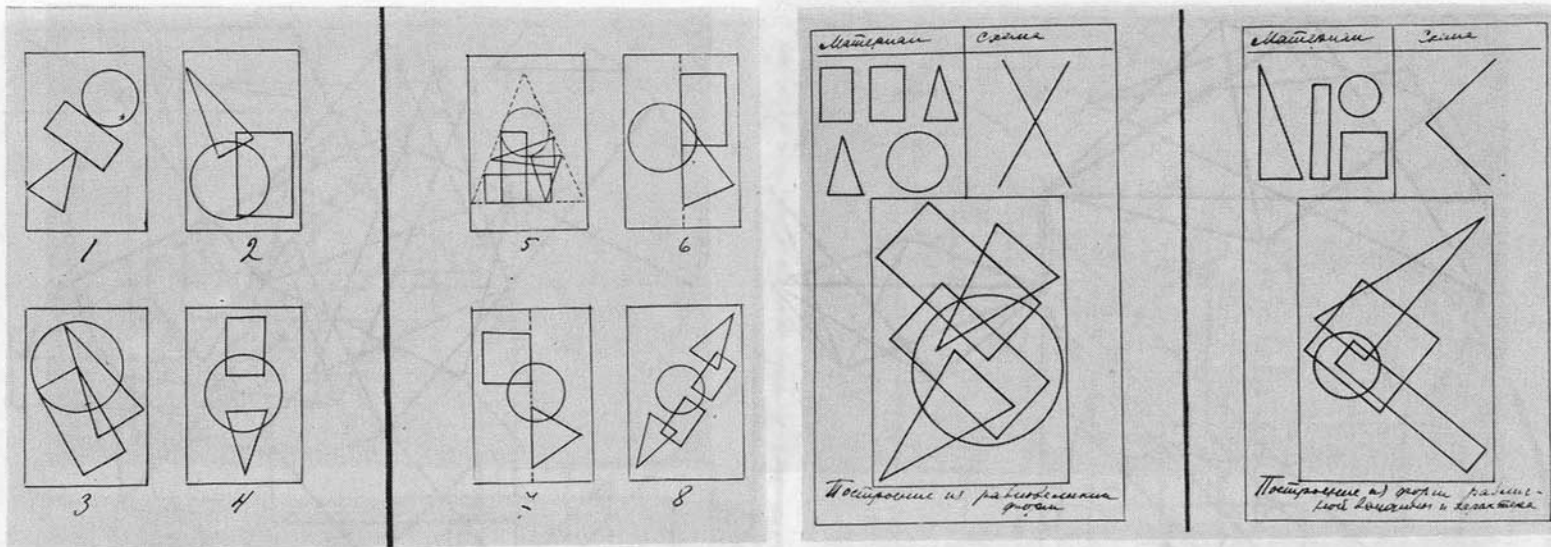
студентами, пытаясь встроить свои творческие поиски в работу с молодыми людьми, предпочитая нетрадиционные методы.

В. Степанов в 1927 году в натюрморте «Жареная курица» трубка желтоватой бумаги, на



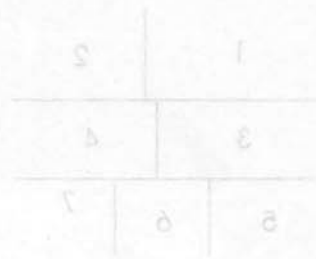
1-3 - А.Ахтырко. Рисунок натюрморта: от тонового изображения (1), через контурный рисунок (2) - клиейно-конструктивному построению (3); 4-6 - С.Лучишкин: линейно-конструктивная композиция (4); линейно-конструктивное построение натюрмортов 1920г. (5, 6)

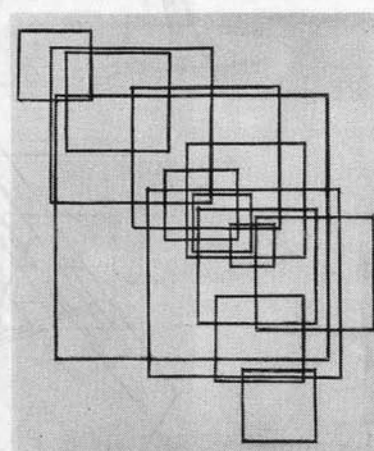
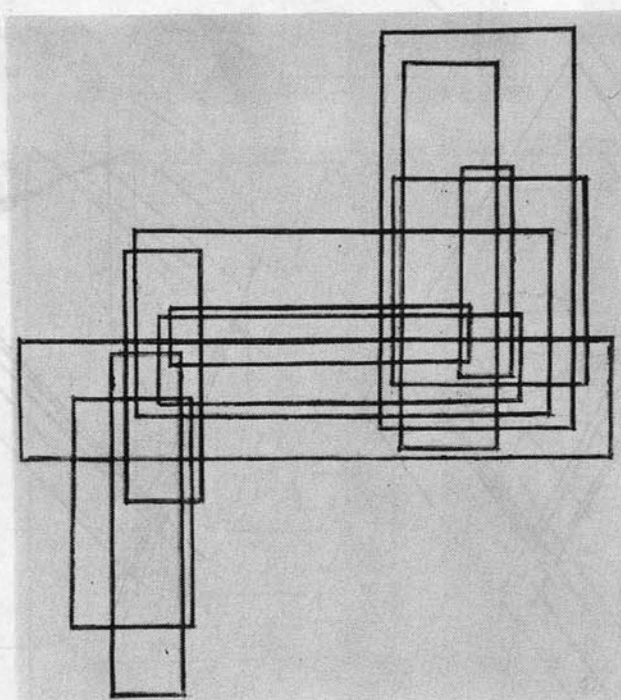
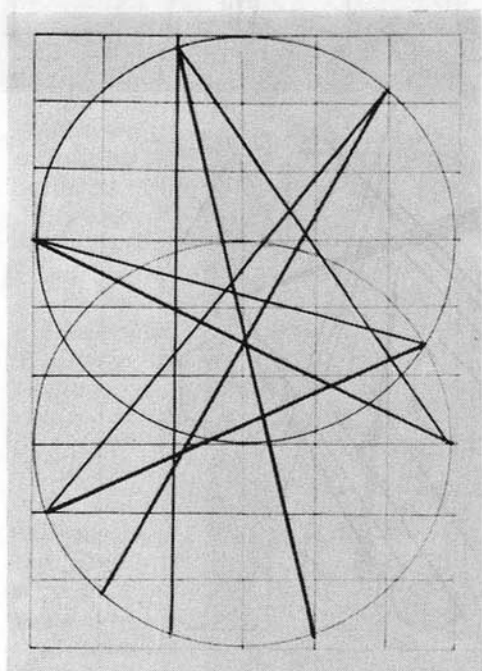
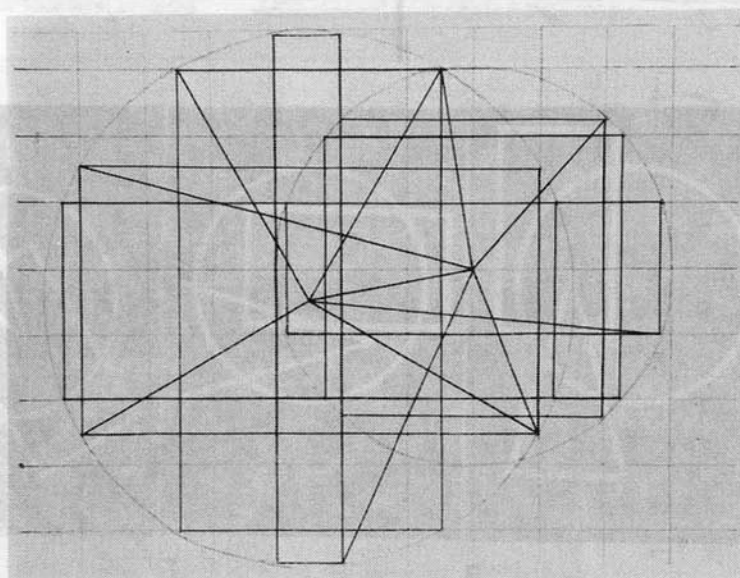
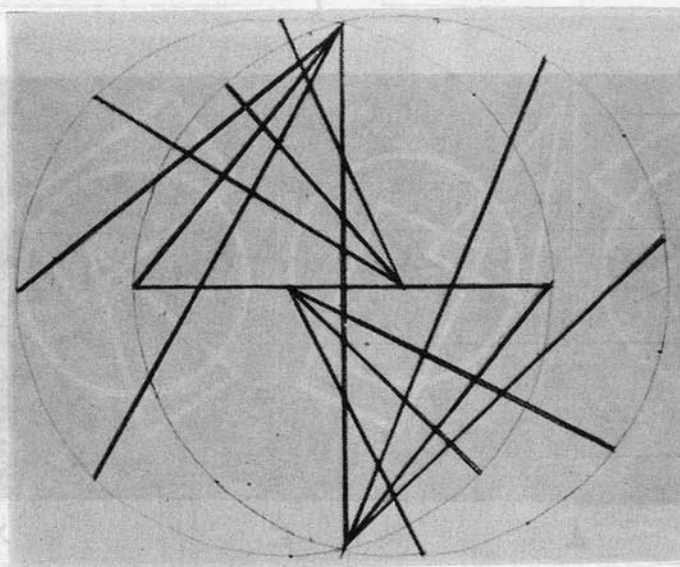
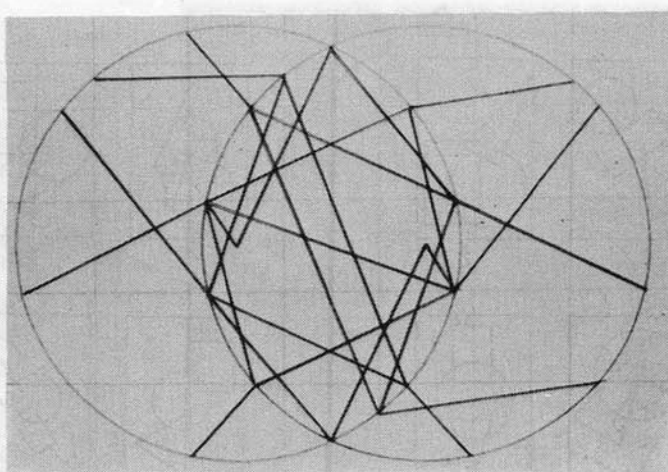
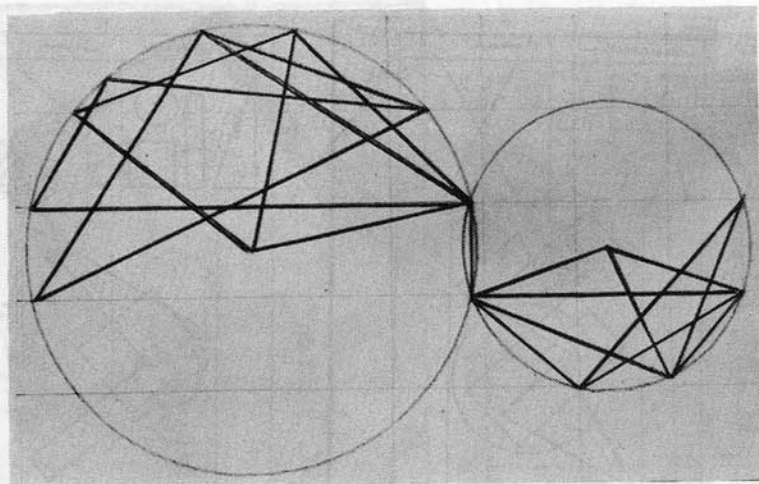
7, 8 - Методические материалы А.Родченко. Различные конфигурации картинной плоскости с показом внутри них вида построения



1-3 - Методические материалы А.Родченко: примеры неправильных построений на трех, четырех и пяти фигур (1); примеры выполнения учебных заданий: слева - построение из пяти равновеликих форм, справа - построение из четырех форм различной величины и характера (углом влево)

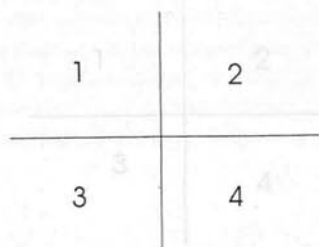
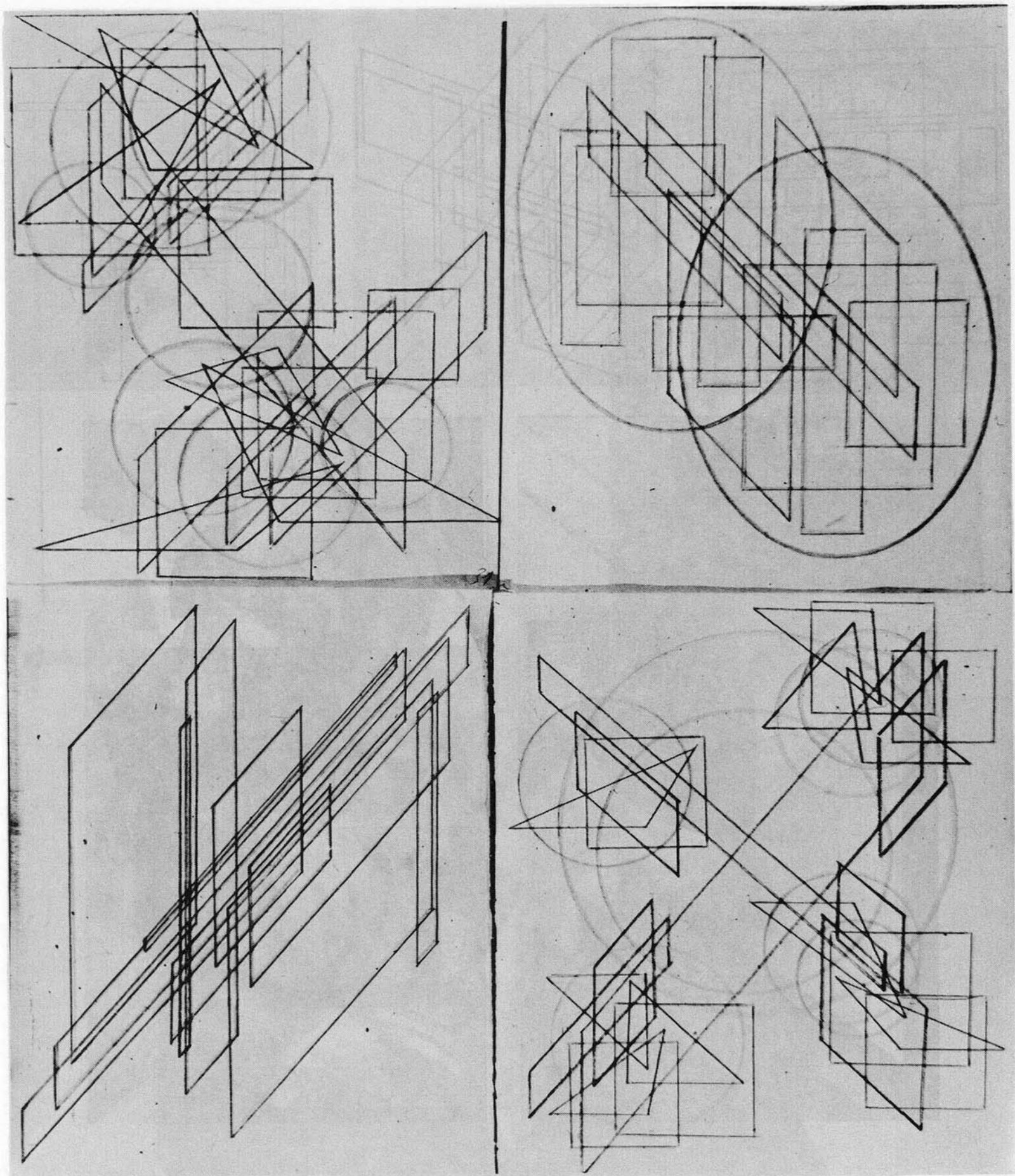
(2); варианты построений из трех форм: в - по вертикали, г - по горизонтали, д - по диагонали, е - по диагонали, ж - свободное построение (3); 4,5 - А.Ахтырко. Линейные построения в фигурной картинной плоскости: в ромбе (4); в круге (5)





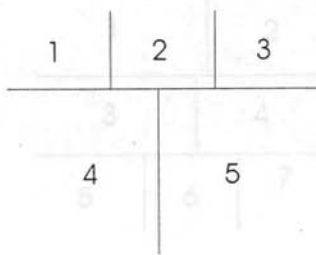
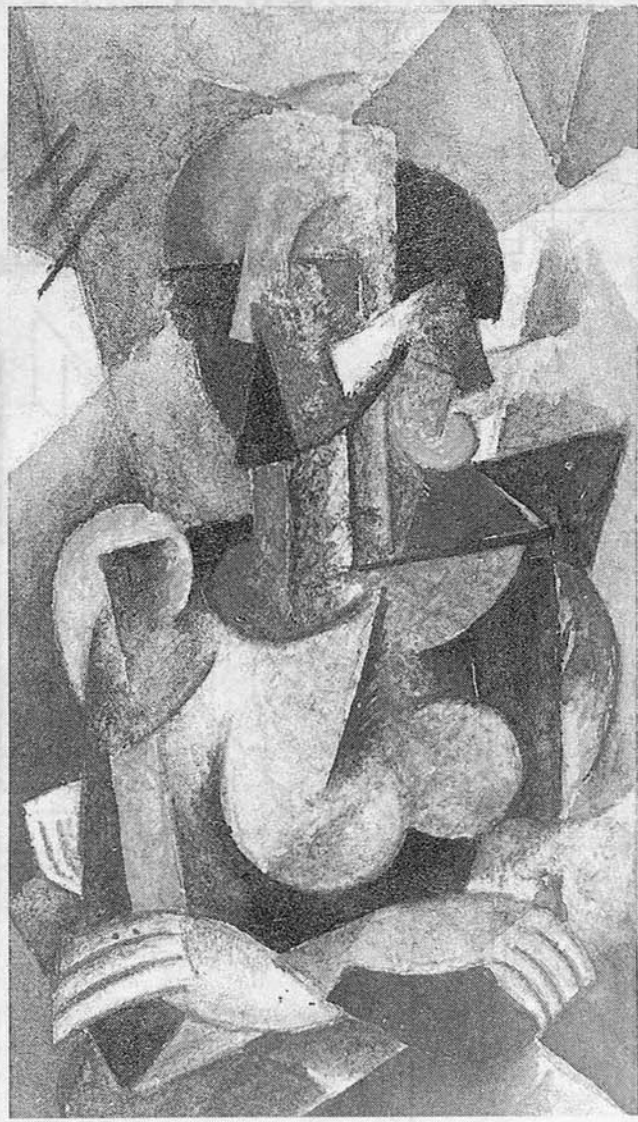
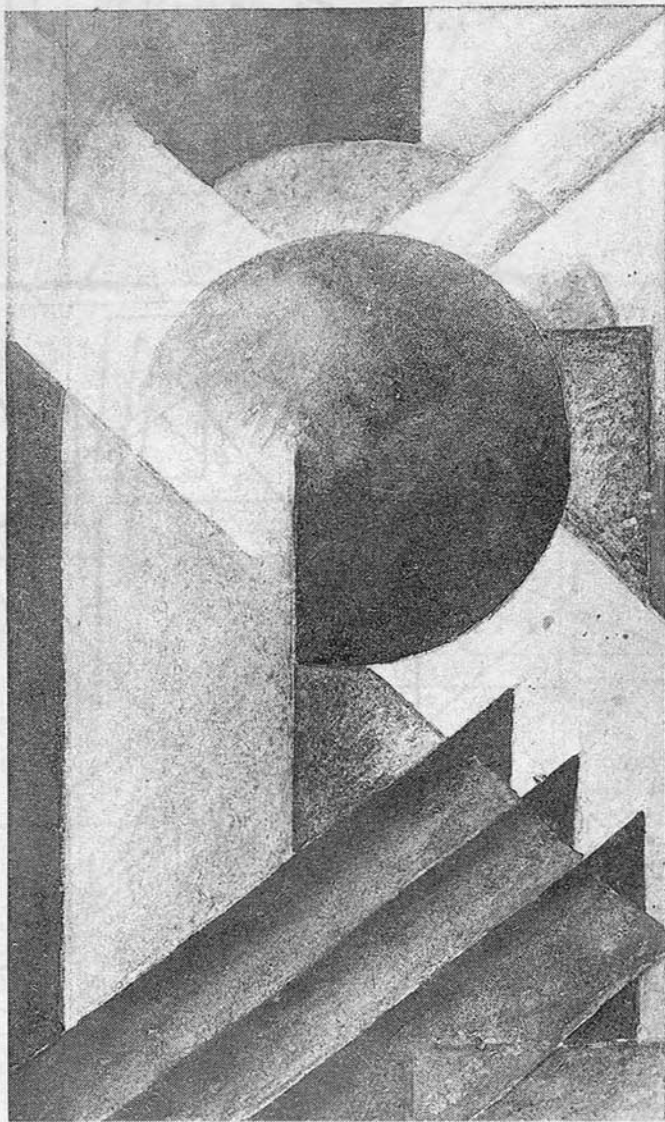
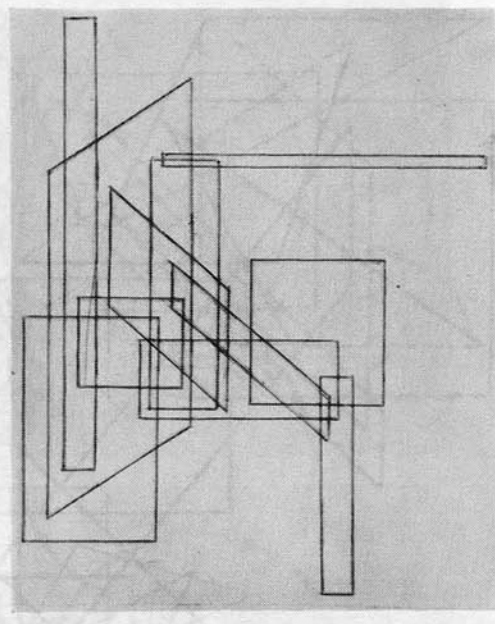
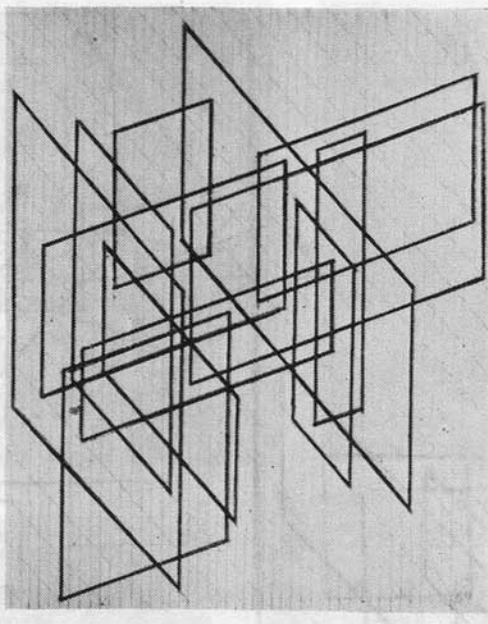
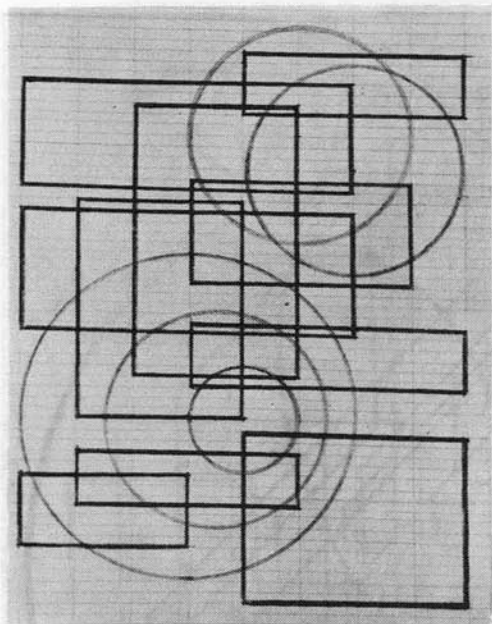
1	2
3	4
5	6
	7

1 - 5 - А.Ахтырко. Линейные построения в двух врезанных друг в друга круглых плоскостях. Варианты; 6, 7 - А.Ахтырко. Композиция из однородных форм различных размеров и пропорций



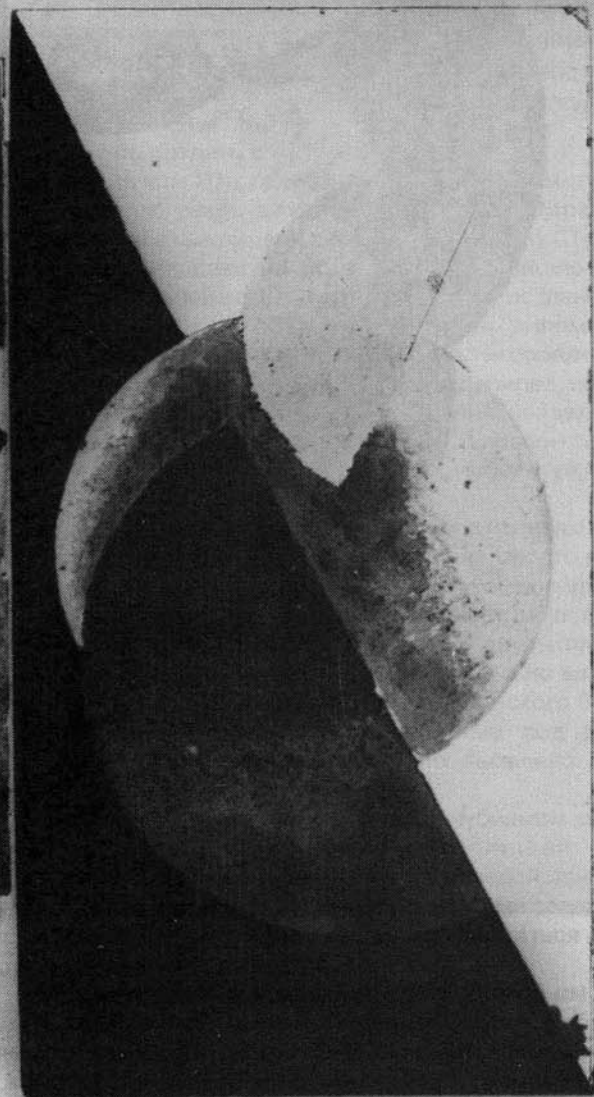
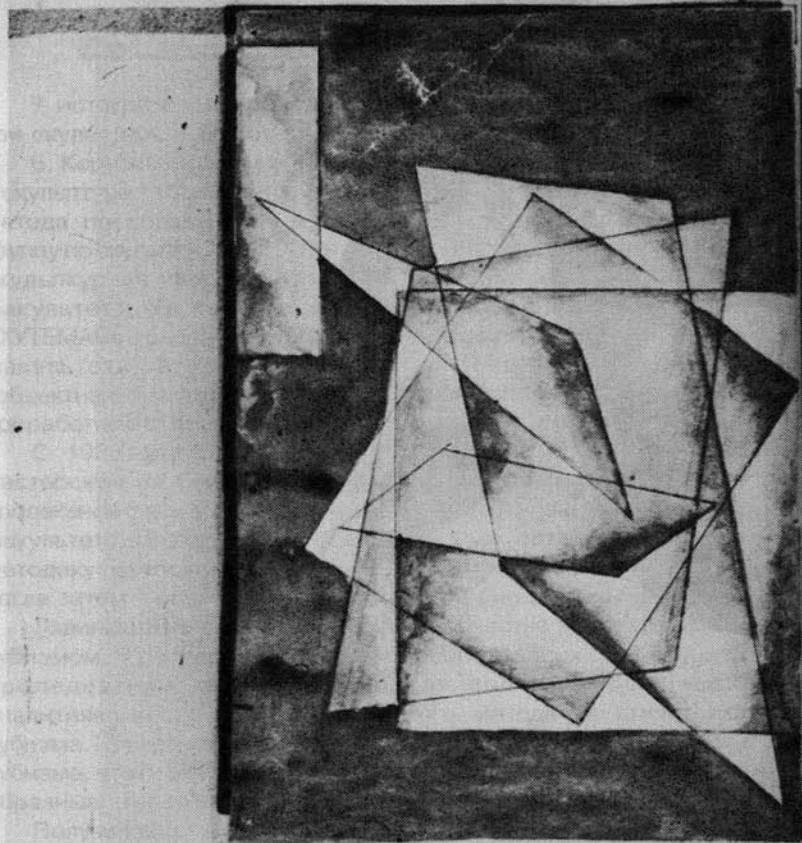
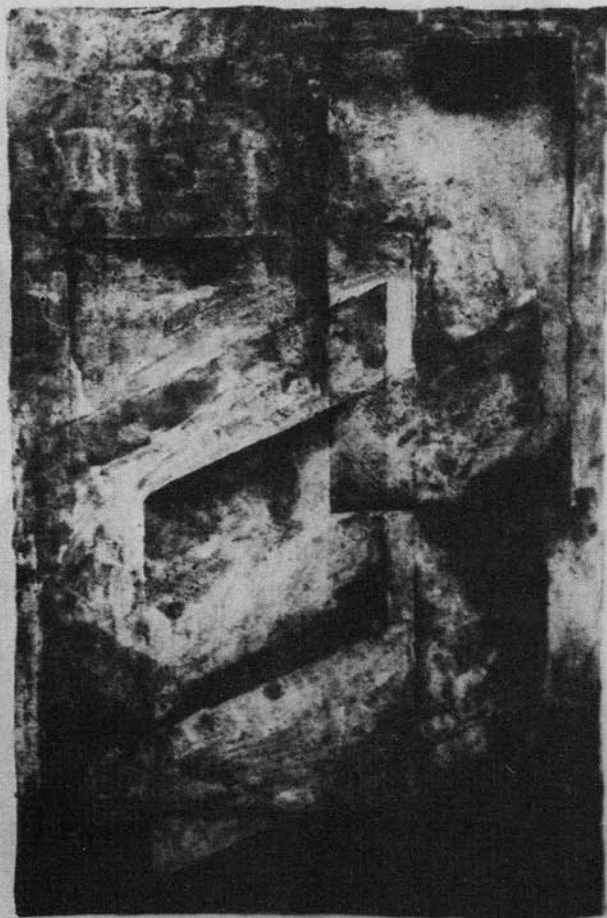
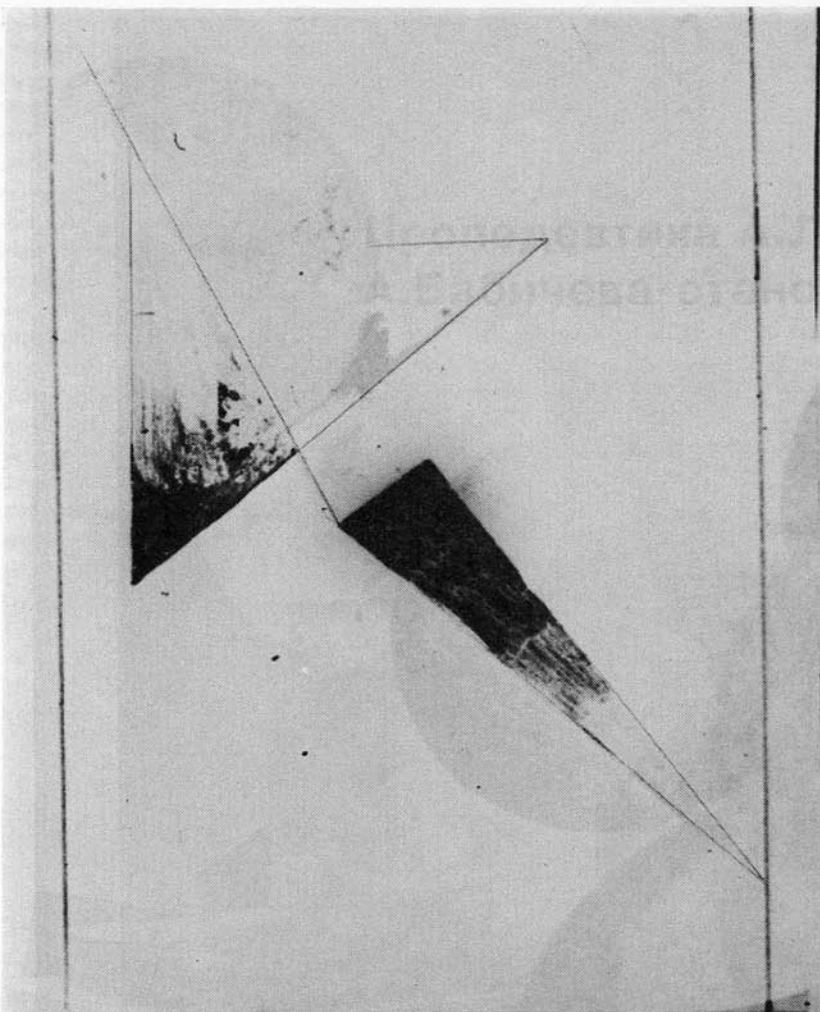
1, 4 - А.Ахтырко. Сложные композиции из разнородных форм с сочетанием двух приемов выявления пространства - за счет различного цвета ортогональных фигур и за счет использования аксонометрических фигур; 2 - Композиция из двух фигурных картинных плоскостей с ортого-

нальными фигурами, которые пространственно взаимодействуют между собой за счет аксонометрических фигур; 3 - Композиция из однородных форм с аксонометрическим выявлением пространственной глубины



1 - А.Ахтырко. Композиция из форм двух типов с использованием различного цвета линий, чтобы подчеркнуть пространственную глубину линейно-конструктивного построения; 2 - А.Ахтырко. Композиция из однородных форм с аксонометрическим выявлением пространственной глубины;

3 - А.Ахтырко. Композиция из однородных форм с сочетанием ортогонального и аксонометрического построения; 4, 5 - Е.Виноградова: живописно-композиционное отвлеченное построение (4); фигуративная композиция (5)

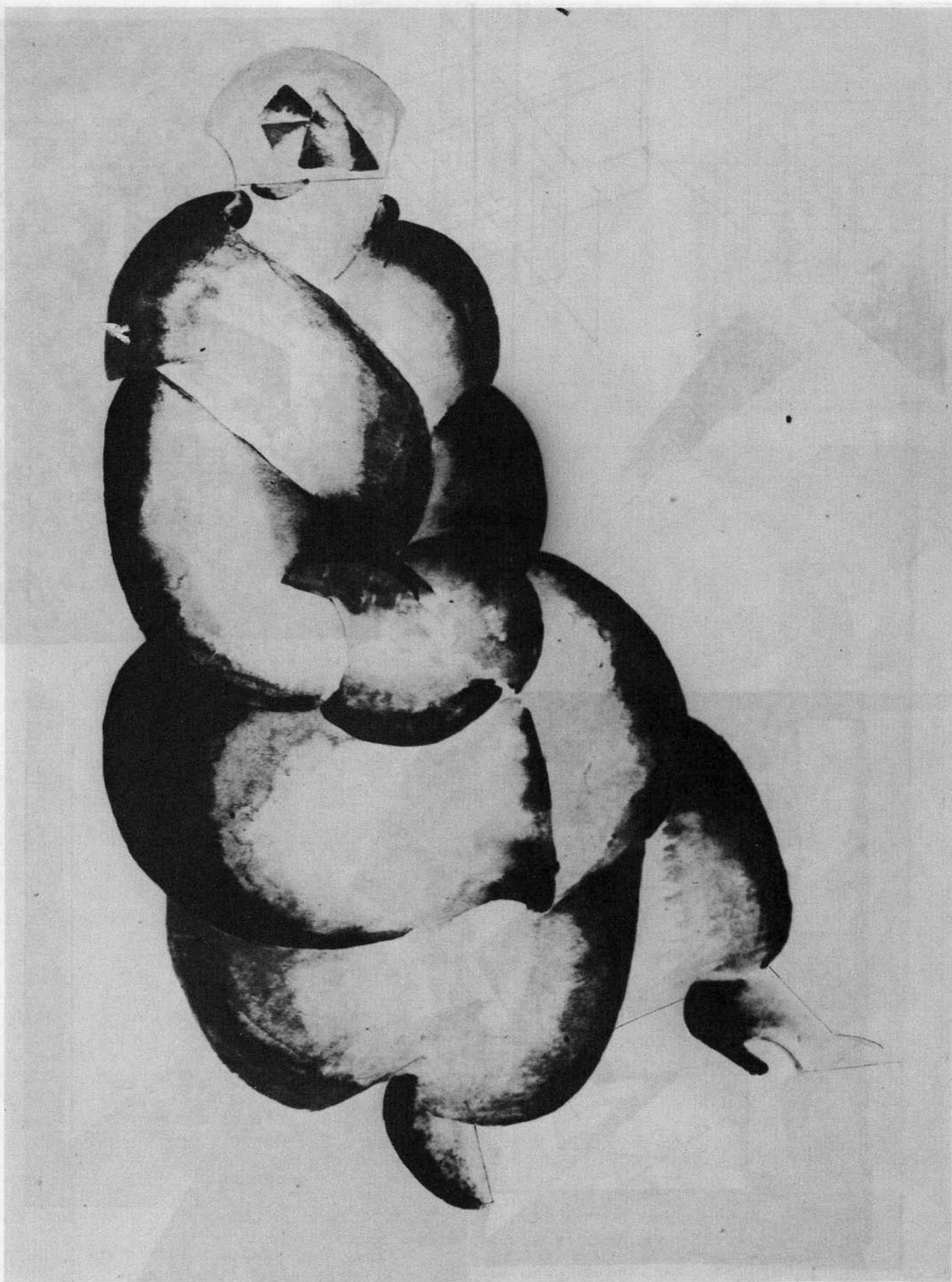


отвлеченных заданий, а с кубистического анализа поставленного
А. Лавинским необычного натюрморта (архитектурная деталь). Требовалось
композиция в ее своеобразном пластическом исполнении.

В дальнейшем, в соответствии с заданием, началось с отвлеченных геометрических форм (они могли бы

А. Ахтырко. Живописно-композиционные отвлеченные построения

1 - пространственное построение из пересекающихся плоскостей; 2 - тональное построение; 3 - растворение форм в пространстве; 4 - пространственное построение на основе двух цветов



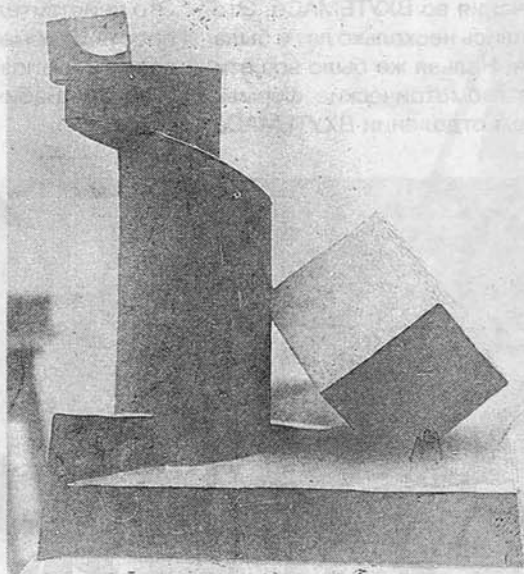
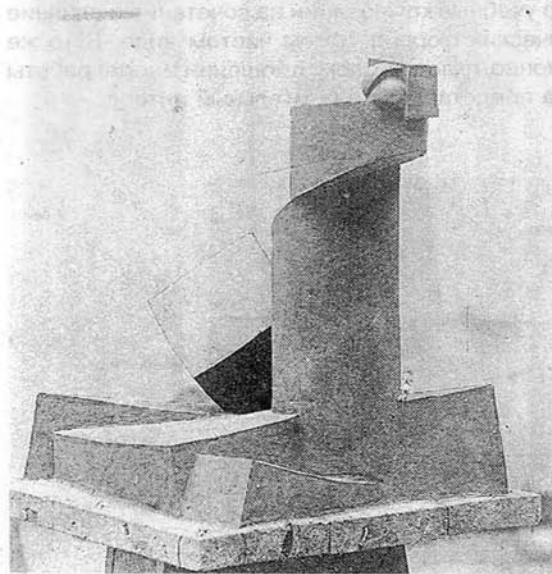
1 - А.Ахтырко. Фигуративная композиция

го построения; 2 - А.Ахтырко
Композиция из геометрических форм
с аксонометрическим привлечением
пространственной глубины;

3 - А.Ахтырко. Композиция из геометрических форм
с аксонометрическим привлечением
пространственной глубины; 4 - А.Ахтырко.
Композиция из геометрических форм
с аксонометрическим привлечением
пространственной глубины;



Пропедевтика А.Лавинского, Б.Королева и А.Бабичева-становление дисциплины "Объем"



1 - 2 - Первое задание на Основном отделении Скульптурного факультета. Кубистическая композиция по мотивам натюрморта, 1920г. (руководитель А. Лавинский). Работа студента Г.Зимина

У истоков пропедевтической дисциплины «Объем» стояли три скульптора -- Б. Королев, А. Лавинский и А. Бабичев.

Б. Королев -- один из наиболее ярких представителей кубизма в скульптуре -- был членом ИНХУКа и сторонником объективного метода преподавания. Он планировал организовать Рабочую группу по скульптуре в ИНХУКе, где должна была анализироваться скульптурная форма. Как и А. Родченко на Живописном факультете, Б. Королев начинает свою деятельность во ВХУТЕМАСе с разработки программы лаборатории Скульптурного факультета, в которой был последовательно проведен «объективный метод» преподавания с выделением и поочередной проработкой отдельных элементов скульптуры.

С 1920 года Б. Королев и А. Лавинский совместно вели мастерскую на Скульптурном факультете, причем первый был проректором факультета, а второй заведовал Основным отделением факультета. Поэтому именно они и формировали программу и методику преподавания скульптурной пропедевтики, которая легла затем в основу межфакультетской дисциплины «Объем».

Лавинский на этом этапе своего творчества также увлекался кубизмом. В результате в методике преподавания скульптурной пропедевтики оказались причудливо перемешанными аналитические приемы «объективного метода» и стилистика кубизма. Причем на первом этапе преобладали, пожалуй, приемы кубизма, что помогло преодолеть уже выработанные у студентов образные стереотипы.

Получилось так, что аналитическое изучение студентами простых геометрических форм осенью 1920 года началось не с отвлеченных заданий, а с кубистического анализа поставленного А. Лавинским необычного натюрморта (цилиндр, куб, двутавр и архитектурная деталь). Требовалось передать свое видение этой композиции в ее своеобразном пластическом исполнении.

В дальнейшем, в соответствии с программой, обучение начиналось с отвлеченных заданий. Предлагались простые геометрические формы (они могли просто называться), из которых

требовалось создать композицию.

Уже в начале 20-х годов дисциплина «Объем» преподавалась и студентам ряда других факультетов (архитектурного, металлообрабатывающего, деревоотделочного). Студенты должны были решать задачи на объемную композицию с заданными свойствами (например, выявить объем в пространстве, показать соотношение весов объемов, выразить динамику, показать взаимопроникновение тел и т.д.), используя определенный набор предметов или форм (шар, куб, параллелепипед, цилиндр, конус, пирамида и др.). Давались и такие задания: создать отвлеченную композицию из набора различных элементов (например, плоскость, цилиндр, трос, проволока), используя, в частности, и соотношение различных материалов.

Выполняли студенты и композиции по мотивам живой натуры. Ставилась задача, но требовалось не просто изобразить ее в глине, а создать некую кубистическую композицию на ее тему.

Хотя Б. Королев и А. Лавинский совместно вели мастерскую и совместно разрабатывали программу скульптурной и общей пропедевтики, все же каждый из них невольно влиял на работы своих учеников. Работы студентов А. Лавинского более угловаты и геометричны, работы, выполненные под руководством Б. Королева, более органичны, в них выявлено динамическое движение вверх.

А. Бабичев никогда не увлекался кубизмом и его подход к скульптурной пропедевтике был лишен какого-либо концептуально-стилистического налета. Он действительно считал, что в процессе овладения учеником навыками создания объемно-пластической композиции он должен двигаться от простого к сложному.

Уже в записке к программе руководимой им декоративно-скульптурной мастерской Первых ГСХМ А. Бабичев писал о необходимости начинать обучение с «отвлеченных задач чистой скульптуры». «Комбинация простейших геометрических форм и разрушение легких статических задач, -- говорилось в записке, --

чередуются с задачами орнаментики, применительно к плитам майолики, к металлическим листовым и литым украшениям, с задачами (несложными) на сопоставление различных материалов»¹.

С 1920 по 1924 год Бабичев преподавал на Скульптурном факультете ВХУТЕМАСа, а с 1921 г. одновременно возглавлял скульптурную мастерскую на Рабфаке Искусств. Являясь членом группы объективного анализа ИНХУКа, Бабичев в своей педагогической деятельности стремился внедрить «объективный метод» преподавания с его поэлементным анализом средств и приемов художественной выразительности.

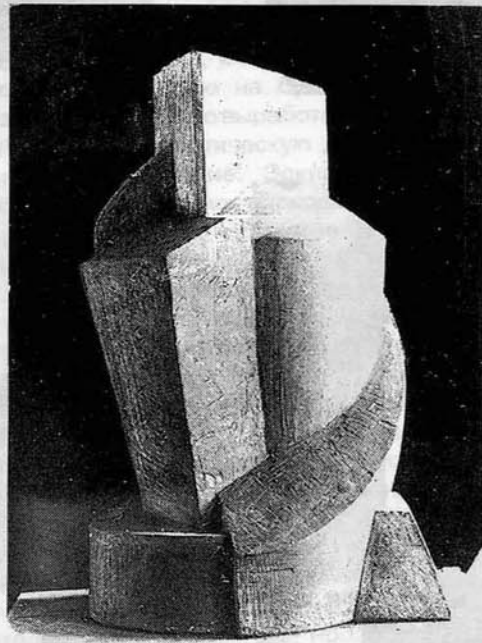
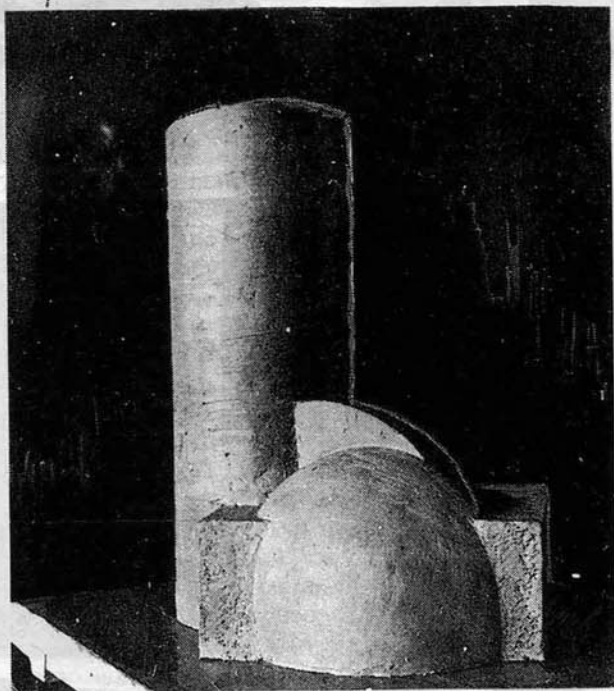
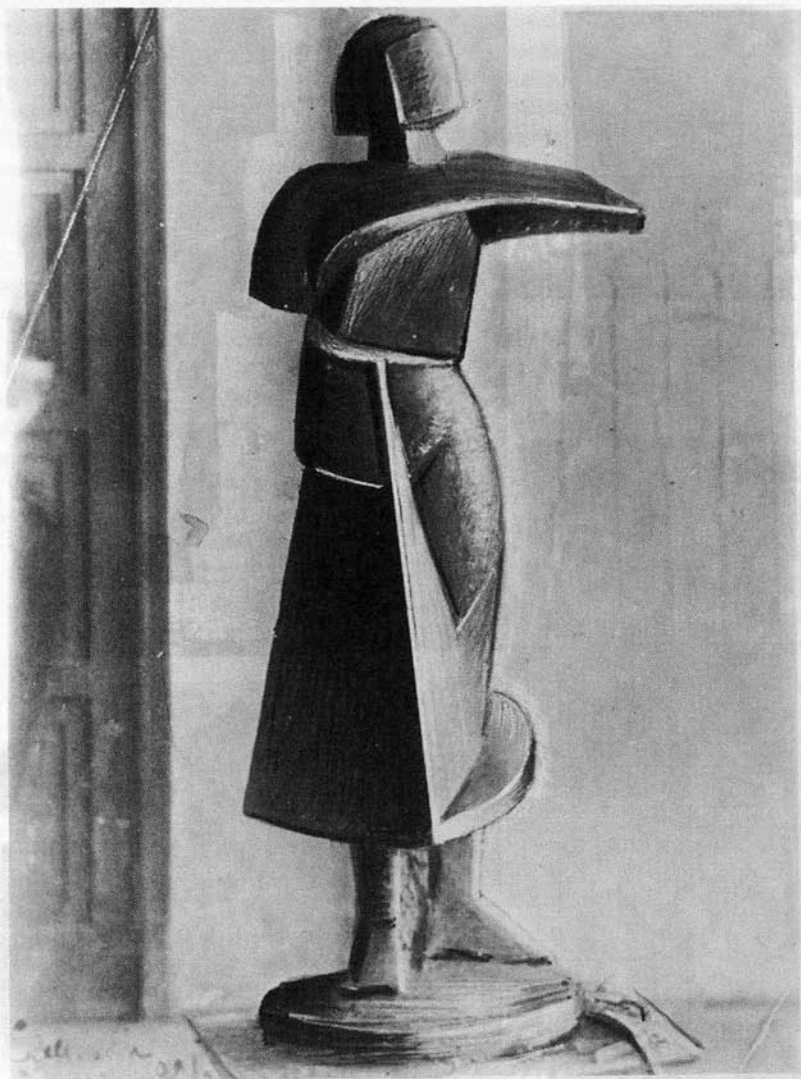
Его внимание к начальной стадии освоения учеником скульптуры было обострено еще и в связи с тем, что именно он давал на Рабфаке первоначальные навыки в области скульптуры тем, кто затем приходил во ВХУТЕМАС и проходил пропедевтическую дисциплину «Объем». Важно было правильно методически обеспечить этот стык первоначальной подготовки на Рабфаке и пропедевтического обучения во ВХУТЕМАСе. Это была трудная задача. На Рабфаке обучались несколько лет и была специальная скульптурная мастерская. Нельзя же было все эти годы учить лепить учащихся простые геометрические формы, учитывая, что в первый год на Основном отделении ВХУТЕМАСа

они опять будут начинать с проработки композиций из простых геометрических форм. Но нельзя было и спешить, преждевременно выводить учащихся Рабфака на сложные фигуративные композиции, так как в этом случае обесценивался последующий для них пропедевтический курс во ВХУТЕМАСе. Бабичев это прекрасно понимал. Стремясь обеспечить максимально органичную стыковку методик преподавания на Рабфаке и ВХУТЕМАСе, он избрал такой путь. На Рабфаке преподавание скульптуры шло как бы от сложного к простому, от предварительных общескульптурных навыков к глубокому усвоению объемно-композиционных закономерностей с использованием пластических сочетаний простых геометрических форм. На этом взлете внимания к сочетанию геометрических форм учащиеся Рабфака и попадали в руки преподавателей дисциплины «Объем».

Бабичев много внимания уделял разработке методических материалов для этой «геометрической» пропедевтики. Работы его студентов лишены какого-либо влияния стилистики кубизма. Это действительно учебные композиции на сочетание и влияние простых геометрических форм в самом чистом виде. В то же время в композиционно-пластическом отношении многие работы учеников Бабичева представляют значительный интерес.

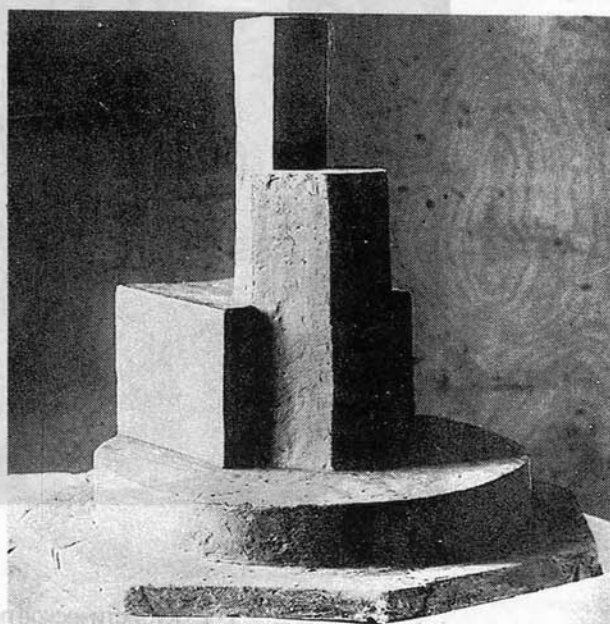
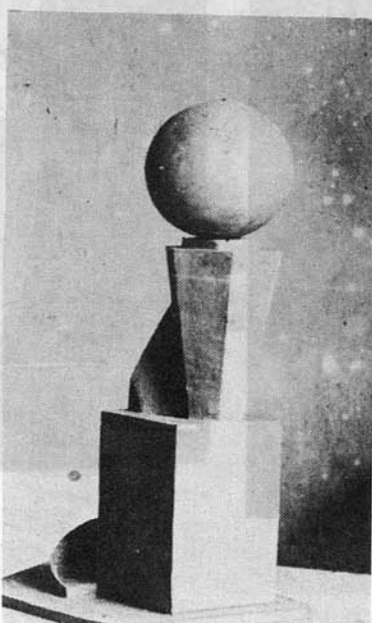
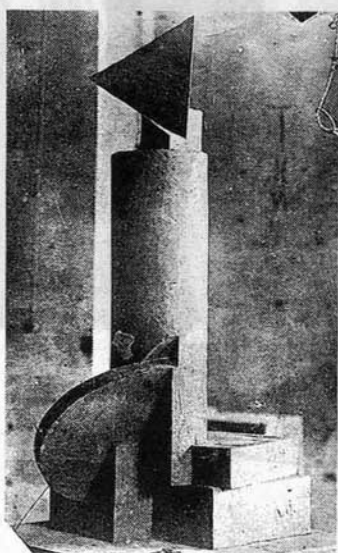
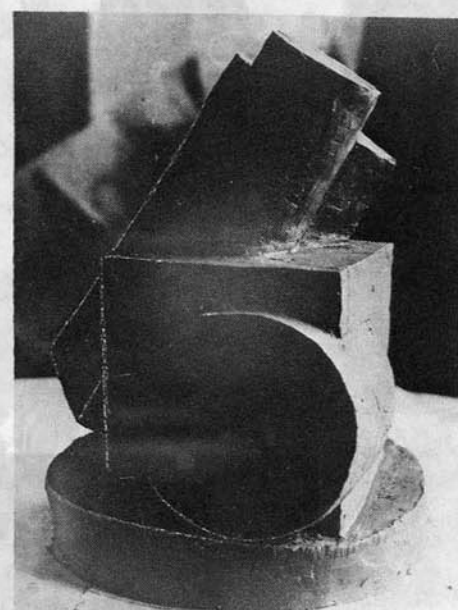
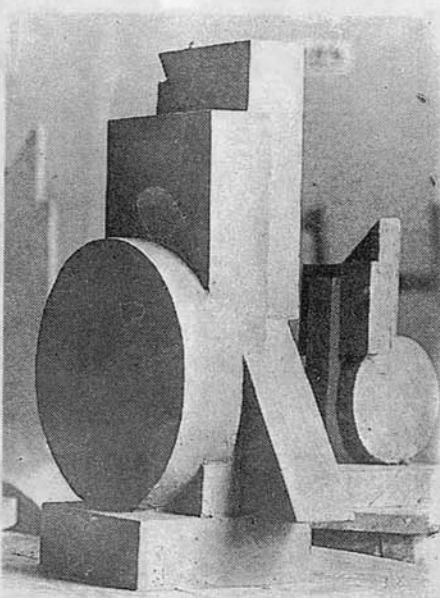
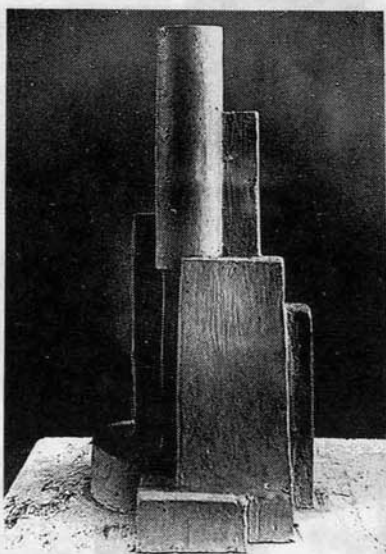
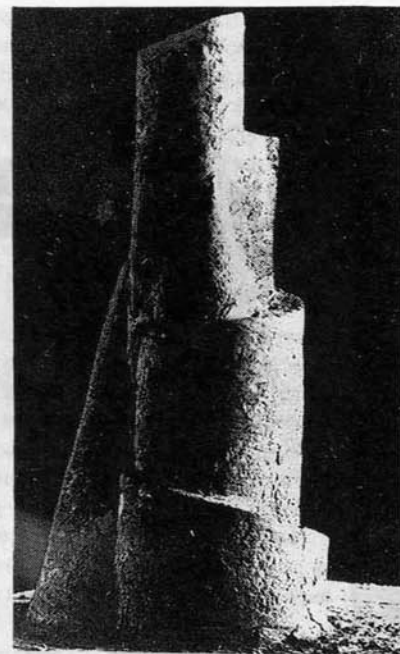
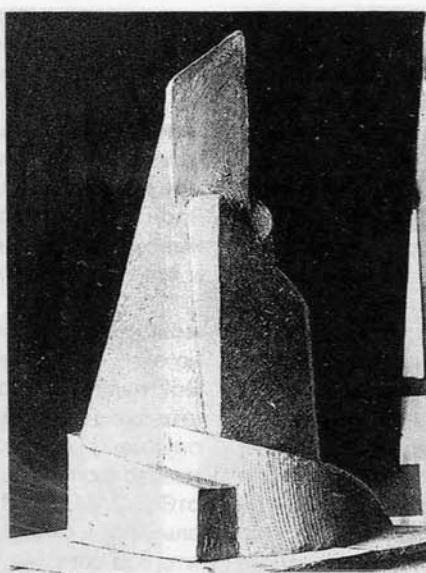
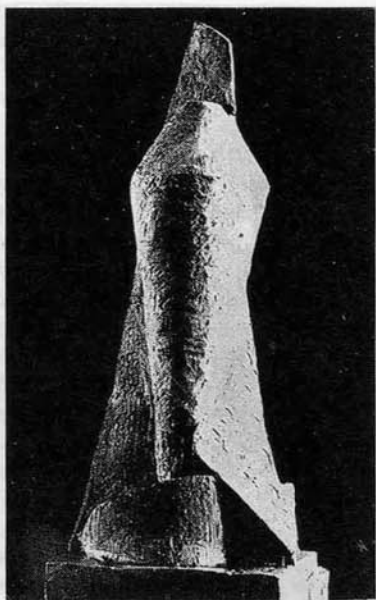


¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 65, л. 66.



1-2- Кубистическое преобразование живой модели, 1921 г. (руководитель А.Лавинский). Две работы студентов с одной и той же постановки модели (одетая женщина со шваброй): Е.Семенова (1); Г.Зимин (2); 3-4- Отвлеченные композиции на тему - всечленение простых геометрических

форм. Начало 20-х годов (рук. А.Лавинский)



1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - 3 - Построение динамической конструктивной композиции с выявлением вертикальной оси. Начало 20-х годов (рук. Б.Королев); 4 - 9 - Работы, выполненные студентами под руководством А.Бабичева. Начало 20-х годов. Темы: вертикальная композиция из простых геометрических форм

(4); динамическая композиция с выявлением движения по диагонали (5,6); динамическая вертикальная композиция с использованием всечений и сдвигов (7); ярусная композиция из параллелепипеда, перевернутой пирамиды и шара с выявлением вертикального движения по спирали

(8); переход от распластанного основания к вертикальному завершению (9)

Психоаналитический метод Н.Ладовского в ОБМАСе ВХУТЕМАСа



1 - Группа студентов и преподавателей Обмаса. Слева направо: первый ряд (внизу) - В.Ершов, А.Сильченков (?), В.Симбирцев; второй ряд - Н.Красильников, Н.Ладовский (преподаватель), А.Рухлядев (преподаватель), И.Ламцов, С.Лопатин, Г.Макеев, И.Грушенко; третий ряд - Ю.Спасский, Л.Бумажный, Р.Берлин, Л.Комарова, Л.Залеская (?), И.Иозефович; четвертый ряд - неизвестная, В.Петров, Фролов (?), В.Кринский (преподаватель), неизвестный, Ю.Мушинский, Милютин; пятый (верхний) ряд - неизвестный, И.Володько

Три года существования Обмаса (1920--1923) имеют особое значение в истории творческих поисков в советской архитектуре. Казалось бы, Обмас -- небольшое автономное отделение в вузе, молодые преподаватели которого заняты выработкой своей методики преподавания. Однако роль Обмаса оказалась неизмеримо более значительной. Это была творческая лаборатория, где фактически рождалась тогда в нашей стране новая архитектура. Здесь шло формирование: во-первых, действительно нового метода обучения архитектора; во-вторых, одного из наиболее интересных и тщательно разработанных межфакультетских пропедевтических курсов ВХУТЕМАСа -- дисциплины «Пространство»; в-третьих, концепции формообразования творческого течения -- рационализм; в-четвертых, приемов и средств выразительности художественно-композиционной системы нового стиля в целом.

Ладовский, придя во ВХУТЕМАС с уже сложившимися взглядами на роль восприятия и пространства в архитектуре, столкнулся с необходимостью не только изложить эти взгляды студентам в систематизированной форме, но и начать профессиональное обучение студентов так, чтобы эта концепция формообразования стала основой их творческого кредо. Короче говоря, необходимо было обучать студентов в духе нового стиля, художественно-композиционная система средств и приемов выразительности которого еще только начинала формироваться. Дав первое задание на выявление геометрических свойств формы, Ладовский последовательно отрабатывал со студентами один «элемент архитектуры» за другим, сначала на отвлеченных заданиях, а затем сразу ту же тему на конкретных заданиях (так называемых производственных).

Наряду с проработкой приемов построения формы и пространства, Ладовский ввел и еще одно новшество -- подачу проекта в виде макета. Он приучал своих студентов мыслить

объемно-пространственной композицией, эскизировать не на бумаге, а в объеме, и лишь затем переносить отработанную в объеме композицию на бумагу. Такая методика выполнения проектов постепенно выработалась в Обмаса и была перенесена затем на пропедевтическую дисциплину «Пространство» -- на Основное отделение. Эскизировали в глине. Этот метод проектирования помог расковать фантазию студентов на этапе выработки новых приемов и средств художественной выразительности.

В характере композиции и форм произведений различных течений советской архитектуры 20-х годов нашел отражение способ проектирования. Это меньше сказалось на традиционалистских течениях, так как, проектируя на бумаге, архитектор всегда имел «перед глазами» воплощенное в объемах обширное наследие. Рационалисты и конструктивисты такого наследия не имели, они почти все создавали впервые и заново. И вот на произведениях сторонников этих течений четко прослеживается метод проектирования. Конструктивистские здания и в своей стилистике несут отражение ортогональных чертежей, в них мало пластики. Произведения рационалистов более пластичны, здесь нередко вообще нет таких фасадов, которые можно было бы проэскизировать в ортогональных чертежах. Видно, что автор мыслил не фасадами, а объемно-пространственной композицией здания в целом. Это безусловно влияние макетного способа проектирования, внедренного Ладовским в Обмасе, через который прошла основная масса молодых рационалистов. И впоследствии, уже проектируя без использования макета, они сохраняли навыки работы не с фасадом, а с объемно-пространственной композицией.

Кроме того важно отметить, что макетирование давало возможность развивать у начинающего архитектора прежде всего пространственное воображение. Материал, цвет и фактура

в этом случае не имели значения, студент осваивал сначала образные средства и приемы построения объемно-пространственной композиции.

В Обмаса была небольшая группа старшекурсников, которые в рамках психоаналитического метода выполняли лишь преддипломные и дипломные проекты. Всем остальным студентам Ладовский сразу дал понять, что в Обмаса не будут учитывать их прошлый опыт, полученный ранее в других мастерских (в Обмаса перешли студенты из мастерских Первых и Вторых ГСХМ И. Жолтовского, А. Щусева, И. Рылского, Л. Веснина, С. Чернышева, Ф. Шехтеля). Все на равных основаниях все начинали сначала.

Ладовский внедрял свой метод преподавания в Обмаса с 1920 года с расчетом, что в этом, получившем автономию, отделении Архитектурного факультета студенты проходят по одной и той же методике весь курс профессионального обучения. С учетом этого Ладовский и разворачивал последовательно год за годом задуманную им программу обучения, формируя одновременно на базе опыта проработки заданий в рамках психоаналитического метода и межфакультетскую дисциплину «Пространство». Оба эти процесса -- выработка нового метода профессиональной подготовки архитектора и формирование методики пропедевтической дисциплины протекали параллельно, взаимообогащая друг друга. Студенты других факультетов (прежде всего производственных) выполняли задания по пропедевтической дисциплине «Пространство» в Обмаса.

С осени 1923 года, когда в структуре ВХУТЕМАСа было выделено двухгодичное Основное отделение, там, на базе психоаналитического метода Ладовского, Кринским и учениками Обмаса преподавалась самостоятельная пропедевтическая дисциплина «Пространство». Ладовский же в своей мастерской на Архитектурном факультете вел студентов, начиная с III курса, где продолжал отрабатывать общую систему психоаналитического метода. Поэтому реконструкция во всей полноте этого метода, который лег в основу пропедевтической дисциплины «Пространство», стала возможна на базе опыта как Обмаса, так и мастерской Ладовского.

В Обмаса Ладовский имел возможность экспериментировать, постепенно отрабатывая методику преподавания. За три года психоаналитический метод был «проигран» Ладовским на трех потоках (группах) студентов, т.е. три раза все начиналось сначала. И каждый раз вносились серьезные коррективы в структуру заданий, вернее Ладовский экспериментировал с вариантами этой структуры. В целом все три потока Обмаса для Ладовского были единой системой, на которой он проверял весь спектр композиционных средств и приемов, отбирая из них основные «элементы» для творческой концепции рационализма. Причем важно подчеркнуть, что каким бы не было задание, в его основе всегда лежали две задачи -- учет восприятия и организация пространства.

Среди программ отвлеченных и производственных заданий и студенческих работ по ним в рамках психоаналитического метода были следующие темы:

1. Выявление геометрических свойств формы.
2. Выявление физико-механических свойств формы (масса и устойчивость, масса и равновесие).
3. Выявление и выражение массы и веса.
4. Выявление конструкции.
5. Выявление пространства (закрытого и открытого).
6. Выявление динамики, ритма, отношений и пропорций (на плоскости).
7. Выявление динамики, ритма, отношений и пропорций (по вертикали).

Разрабатывая психоаналитический метод, Ладовский пытался нащупать объективные основы формообразования не только в конструкции и утилитарной функции, ориентация на которые преобладала тогда среди сторонников новой архитектуры, но и в потребности человека ориентироваться в пространстве. Провозглашение архитектурной задачи организации пространства с учетом потребности ориентации в нем человека существенно меняло сам характер взаимоотношения научно-технической сферы творчества и архитектуры. Создавались реальные условия научных

достижений в собственно архитектурных вопросах формообразования, в самой сердцевине архитектурной профессии -- при разработке объемно-пространственной композиции и поисков приемов ее выразительности.

Вместе с тем важно подчеркнуть, что внедряя рациональное начало в творчество архитектора, Н. Ладовский говорил не о собственно художественной стороне композиции, а прежде всего об организации пространства и объема и о выявлении их формы. Он считал, что архитектор должен уметь доносить до зрителя то, что он (этот архитектор) хочет сказать своим произведением, и поэтому он должен уметь средствами архитектуры подчеркнуть или выявить ту или иную форму, или те или иные качества формируемого им пространства.

Ладовский считал необходимым научно исследовать объективные психо-физиологические закономерности восприятия человеком форм, пространства и цвета. Он ставил задачу найти в вопросах объемно-пространственного формообразования не только эмоциональные, но и рациональные моменты.

«При восприятии материальной формы как таковой, -- писал Н. Ладовский в 1926 году, -- мы одновременно сможем усмотреть в ней выразительность качеств:

- 1) геометрических -- отношения сторон, углов, характер поверхностей и т.д.,
- 2) физических -- весомость, плоскость, массу и т.д.,
- 3) физико-механических -- устойчивость, подвижность,
- 4) логических -- выразительность поверхности как таковой и ограничивающей объем...

В зависимости от выразительности величины и количества мы можем говорить о:

- а) мощи и слабости,
- б) величии и низменности,
- в) конечности и бесконечности...

Архитектура оперирует этими «качествами» как определенными величинами. Архитектор конструирует форму, внося элементы, которые не являются техническими или утилитарными в обычном смысле слова и которые можно рассматривать как «архитектурные мотивы». В архитектурном отношении эти «мотивы» должны быть рациональны и служить высшей технической потребности человека ориентироваться в пространстве»¹.

Разработанный Н. Ладовским психоаналитический метод преподавания преследовал цель развить у студента с самых первых дней его пребывания в вузе объемно-пространственное мышление. Программа обучения была построена таким образом, что предусматривала не только постепенное усложнение в «отвлеченных» заданиях пространственных форм, окружающей форму среды и точек зрения на форму, но и постепенное усложнение объединенных в учебном «производственном» задании художественно-композиционных и функционально-конструктивных требований.

На первых порах, когда Обмаса еще не имел своей предметной комиссии и когда на Архфаке действовала общая программа внутрифакультетского Основного отделения, наряду с проектно-композиционными заданиями на первом курсе студенты должны были выполнять композиционно-аналитические работы.

И если в общем проведении своей методики преподавания архитектурной пропедевтики на базе психоаналитического метода Ладовский был принципиален, то в выборе объектов для композиционного анализа он шел на компромисс -- студенты анализировали, как правило, архитектурные памятники итальянского Ренессанса.

Но дело, видимо, было не только в вынужденном компромиссе. Ладовский, прорабатывая со студентами один за другим «элементы» архитектуры, рассматривал их как объективные средства и приемы выразительности, лежащие вне конкретной стилистики. Он считал, что в Ренессансе присутствуют и были использованы те же композиционные закономерности. Сам он еще в МУЖВЗ под руководством Жолтовского анализировал памятники архитектуры Ренессанса. И, видимо, в полемике с большинством преподавателей Архфака, критически отнесшихся к внедряемому им в Обмаса психоаналитическому методу, Ладовский специально дал своим студентам для анализа объекты

¹Н. Ладовский. Основы построения теории архитектуры (под знаком рационалистической эстетики). «Известия АСНОВА», М., 1926, с. 3.

Ренессанса. В результате в первое время «элементы» архитектуры прорабатывались в Обмесе не только на отвлеченных и производственных заданиях, но и в ходе композиционного анализа объектов Ренессанса, чтобы доказать большинству преподавателей Архфака (и председателю предметной комиссии факультета Жолтовскому) всеобщность композиционных закономерностей, которые прорабатывались студентами Обмеса.

Причем порядок проработки каждого «элемента» архитектуры был такой: отвлеченные задания, анализ памятников архитектуры, производственное задание (это выдерживалось лишь при проработке первой темы -- на форму, затем анализ велся не систематически).

Кроме того важно иметь в виду, что коллега Н. Ладовского Н. Докучаев в принципе считал необходимым знакомить студентов первого курса с наследием классики, в том числе и в ходе проводимого ими композиционного анализа памятников архитектуры.

Какие же темы для отвлеченных и производственных заданий давал Ладовский в Обмесе (и в своей мастерской)?

Выявление геометрических свойств формы. В качестве первого отвлеченного задания на эту тему Ладовский предложил студентам выявить форму параллелепипеда с соотношениями ребер 1:1:1,5. Затем на эту же тему были разработаны другие отвлеченные задания на выявление геометрических свойств усложненной формы.

Композиционно-аналитические упражнения на тему выявления геометрических свойств формы, судя по сохранившимся документам, были наиболее развернутыми. Это и обмер «архитектурно-скульптурной формы» и анализ объектов итальянского Ренессанса.

Первое производственное задание на выявление формы -- кузница на два горна.

Последовательное выполнение в Обмесе двух заданий на одну тему -- отвлеченного и производственного -- позволяло студентам понять сам смысл отвлеченных заданий и различие проработки приемов на отвлеченном и конкретном объекте.

Ладовский говорил о выразительности решения, но при этом он различал выявление и выразительность, например, формы.

Кузница была заданием на построение выразительной объемной формы, параллелепипед же -- это задание на выявление объемной формы. В отвлеченном задании требовалось средствами композиции выявить определенную объемную форму (показать, что угол прямой, что соотношение сторон 1:1,5 и т.д.), а в производственном задании надо было подчеркнуть выразительность определенной объемной формы (куба, положенного в основу объема здания кузницы), в частности путем ее контрастного сопоставления с другой формой (в данном случае с цилиндром).

Большая часть студентов Обмеса в качестве первого производственного задания делала проекты, где главное было не в выявлении геометрической формы одного объема, а в подчеркивании пространственной выразительности формы (водонапорная башня, зернохранилище, башня для производства щелока).

Выявление физико-механических свойств формы (масса и вес).

Это была вторая тема, которую прорабатывали в Обмесе в рамках психоаналитического метода. В качестве первого отвлеченного задания был дан параллелепипед тех же пропорций (1:1:1,5). Требовалось выявить его массу и вес. Ладовский объяснял студентам, что в отличие от физики, где масса и вес связаны между собой, в архитектурной форме их взаимоотношения сложнее, они не такие прямолинейные. Например, ощущение веса может зависеть от величины формы, а не от ее массы, от ощущения сплошной или полной формы и т.д.

Во втором отвлеченном задании на выявление массы и веса исходный объем был разделен на два элемента: верхний -- воздействующий, нижний -- сопротивляющийся.

Первое производственное задание на выявление и выражение массы и веса -- здание склада, в отдельных частях которого хранятся различные по весу материалы (это надо было выявить во внешнем облике здания).

Выявление физико-механических свойств формы (масса и устойчивость, масса и равновесие). Задание на массу и устойчивость (на массу и равновесие) преследовало цель создать впечатление устойчивости формы, намеренно выведенной из состояния равновесия. Например, в качестве отвлеченного задания был дан параллелепипед, наклоненный под углом 60° к горизонту. Задача заключалась в том, чтобы композиционными средствами, используя и деформацию, показать, что форма находится в состоянии равновесия.

Для производственного задания на эту тему Ладовский предложил необычные природные условия: над морем нависает скалистый берег под углом 30° к горизонту. Требовалось под скалой на берегу запроектировать пристань, соединенную наклонным лифтом с расположенной на скале стоянкой автобусов и аэродромом. Кроме того, под скалой необходимо было запроектировать трех-четырёх (и более) этажный ресторан, висящий над морем.

Выявление конструкции. В качестве первого отвлеченного задания на эту тему студентам Обмеса была предложена балка на двух опорах. Требовалось зрительно выявить характер работы балки -- ее сопротивление на прогиб. В дальнейшем на эту тему давались другие задания, среди них рычаг первого рода (зрительное противопоставление тяжелой массы одного плеча рычага сложной ажурной структуре другого).

Среди производственных заданий на выявление и выражение конструкции можно отметить ворота аэродрома.

Выявление динамики, ритма, отношений и пропорций на плоскости. На эту тему задания давались как комплексные (на все четыре проблемы), так и частичные (на решение только двух проблем, например, одно -- на пропорции и отношения, другое -- на динамику и ритм). В комплексном отвлеченном задании на эту тему проблема пространственности занимала ведущее место. Была дана горизонтальная плоскость с пропорциями в два квадрата. Надо было разместить на этой плоскости несколько различных по размерам и конфигурации параллелепипедов, связанных между собой ритмическими пропорциями, дать динамическое движение в определенном направлении -- по диагонали плоскости и визуально выявить пространственные размеры территории.

Производственные задания на эту тему ученики Ладовского прорабатывали на нескольких проектах; коммунальный дом для рабочих (горизонтальный ритм), общежитие для спортсменов (ритмические задачи на пропорции и отношения), центральная автобаза (метр, ритм и динамика).

Выявление пространства. Задания на горизонтальный ритм решали проблему восприятия пространства человеком, находящимся в движении. Другой тип задачи -- это создание композиции для восприятия открытого и закрытого пространства с определенной позицией.

В отвлеченном задании на эту тему требовалось на двух расположенных рядом прямоугольных и пространственных участках, равных по площади, зрительно растянуть в глубину одно пространство и сжать другое, используя плоскости, объемы, графические линии на плоскости, тросы и т.д. Слева надо было удалить горизонт, а справа -- приблизить.

Производственные задания на эту тему давались отдельно для открытого пространства (оформление бульвара, открытый театр массового действия) и для закрытого пространства (интерьер рынка).

Выявление динамики, ритма, отношений и пропорций по вертикали. Отвлеченное задание на эту тему следующее: даны три, расположенных один над другим, параллелепипеда разных пропорций (снизу вверх они становились все более вытянутыми), были заданы и размеры нижнего объема, размеры же двух остальных оставались на усмотрение студентов, не были заданы и расстояния между объемами.

Производственное задание на эту тему -- высотное здание ВСНХ на конкретном участке в Москве.

Рассмотренные выше студенческие проекты, выполненные в рамках психоаналитического метода, с наглядностью выявляют ту роль, которую придавал Ладовский художественной композиции. Для него, судя по всему, композиционные приемы

были не просто средствами создания художественного образа, но и в известной степени определяли художественное содержание такого образа. Ладовский, видимо, не считал, что композиционный прием должен «умирать» в художественном образе. Он приучал своих студентов в широкой палитре средств и приемов художественной выразительности отбирать в качестве доминантных те, которые важны для конкретного проекта и, выбрав такое средство (или прием), активно включать его в структуру художественного образа, не нивелируя его роль.

В рамках психоаналитического метода Ладовский сам задавал эту доминантную композиционную задачу при решении конкретного проекта. Это приучало его учеников рассматривать композиционные приемы не только как профессиональные

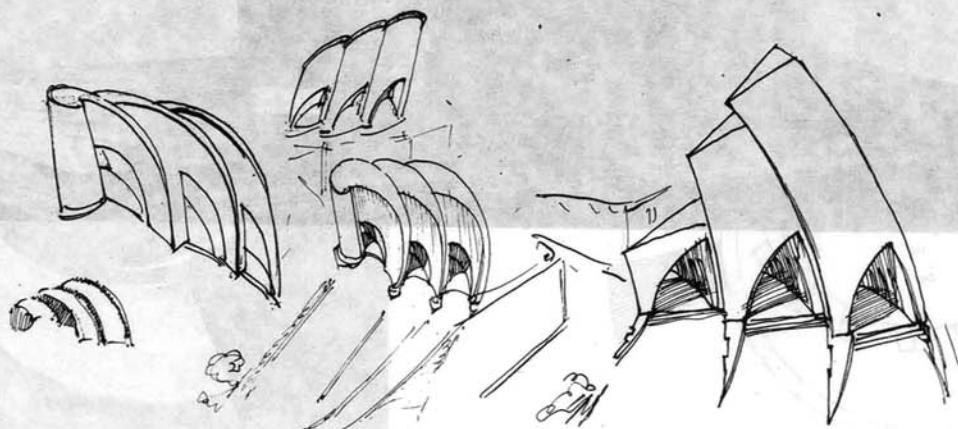
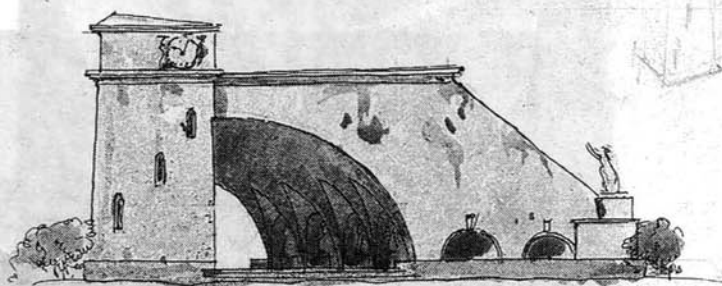
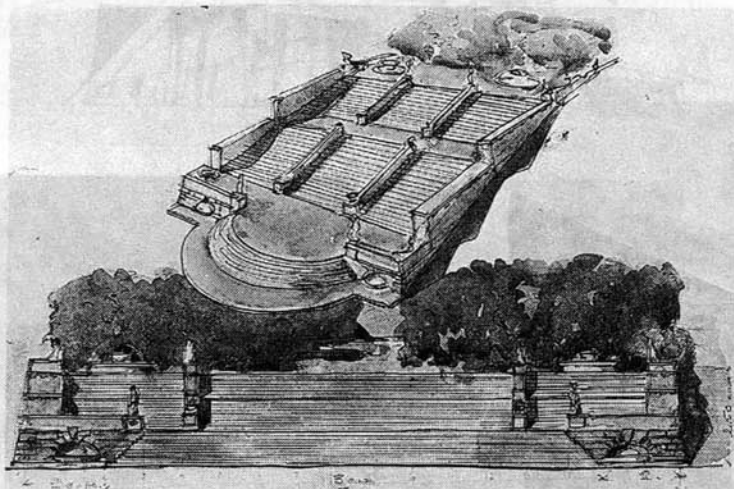
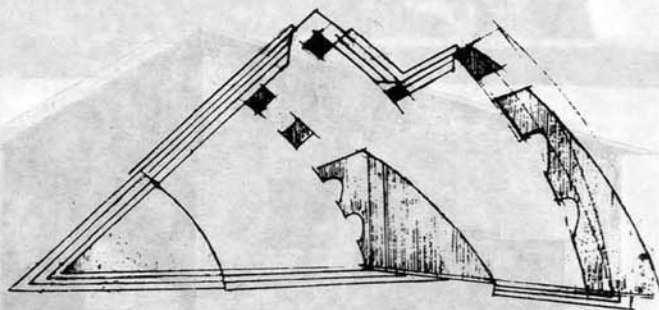
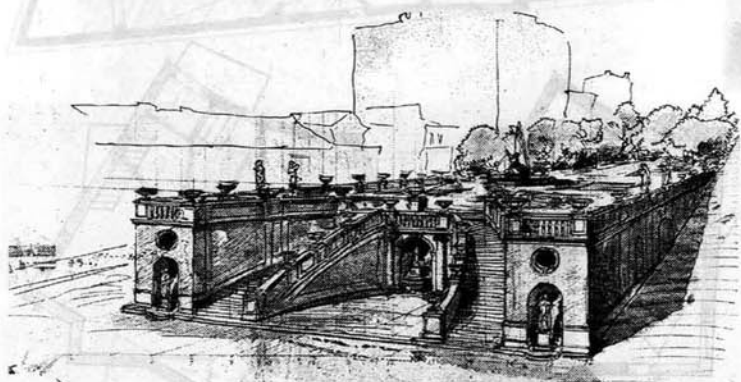
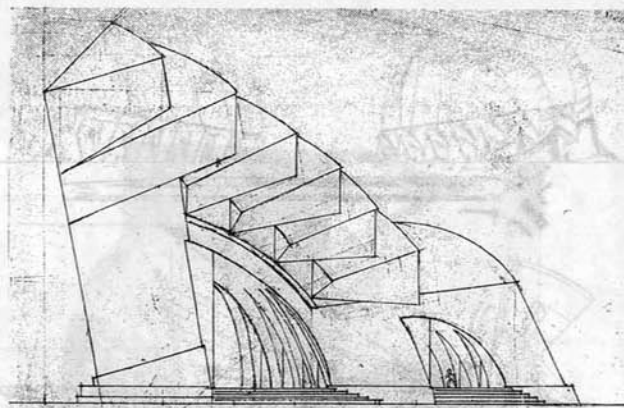
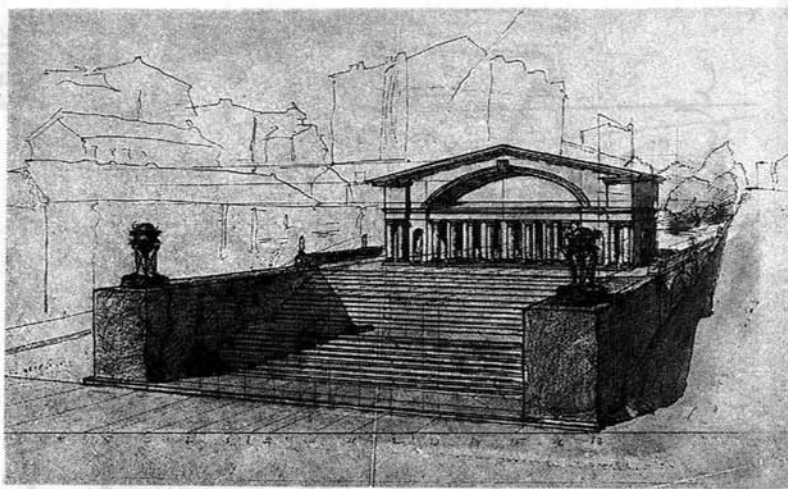
средства, но и как важную содержательную часть художественного образа, как цель проектирования наряду с основным функциональным назначением объекта. Такое отношение к роли художественно-композиционных приемов становилось у учеников Ладовского частью их профессионального мышления, влияло на процесс проектирования и в дальнейшем.

В частных архивах удалось выявить более 70 проектов (не считая вариантов и эскизов), выполненных в Обмесе, а также 15 программ отвлеченных и производственных заданий. Это позволяет реконструировать психоаналитический метод Н. Ладовского, который он внедрял в Обмесе вместе со своими коллегами Н. Докучаевым и В. Кринским.

Кроме того важно иметь в виду, что коллеги Н. Ладовского



Н. Ладовский. Основы построения теории эргодистики (под знаком психоаналитической эстетики). Издательство АСХУИАН. М., 1975. С. 2.



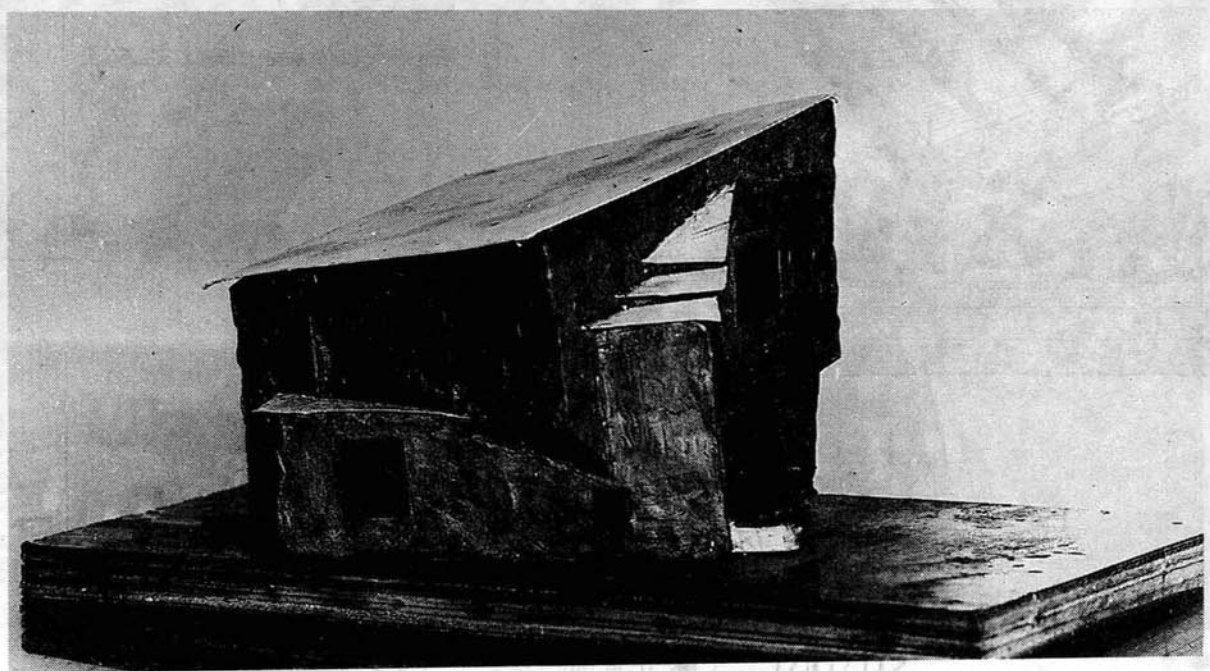
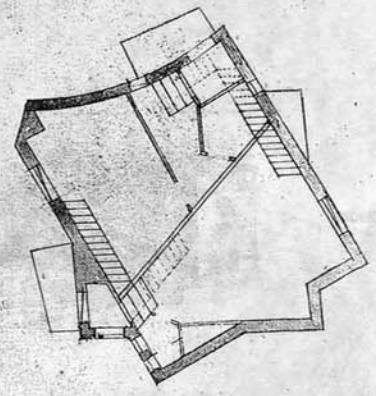
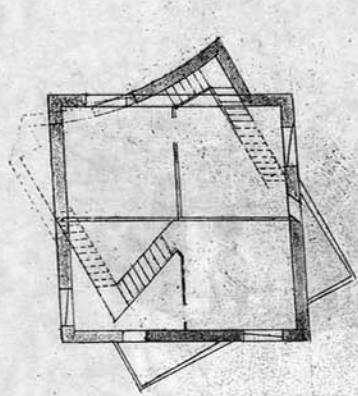
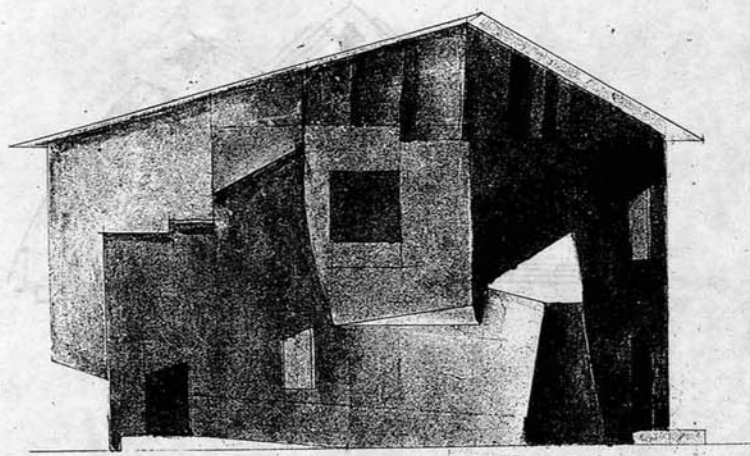
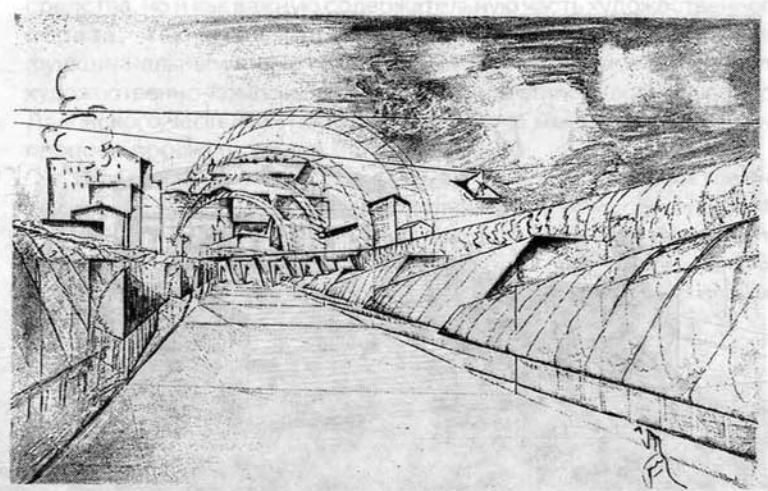
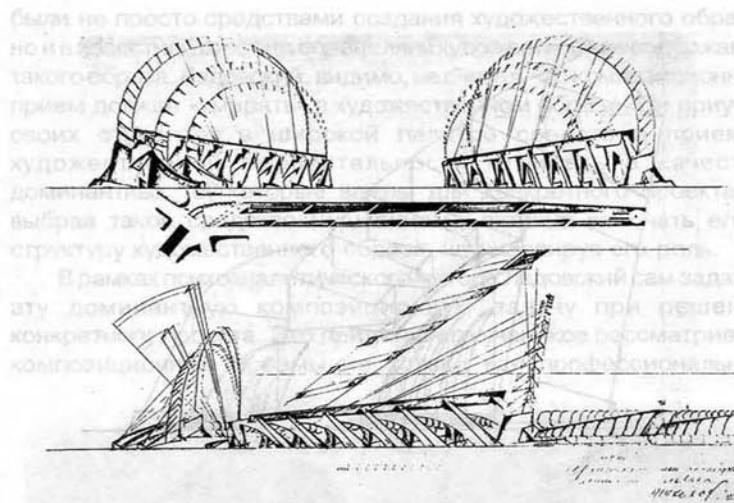
1	2
3	4
5	6

7

Г. Гольц. Курсовой проект архитектурно-пространственного оформления стыка Никитского бульвара и площади Никитских ворот в Москве. Работа была начата в 1920 г. в другой мастерской, где задача ставилась так - создать торжественный парадный вход с площади на бульвар.

Эскизы решены в духе неоклассики (рис. 1, 3, 5). Перейдя в Обмас, Гольц продолжил работу над проектом, причем Ладовский по-иному сформулировал задачу: решить пространственно выход с бульвара на площадь, учитывая, что бульвар примыкает к площади под углом. Появились про-

жutoчные варианты в упрощенной неоклассике (6) и в виде подчеркнуто динамической композиции (7); окончательный вариант - асимметричная композиция со ступенчатым силуэтом - фасад (2) и план (4), 1921 г.

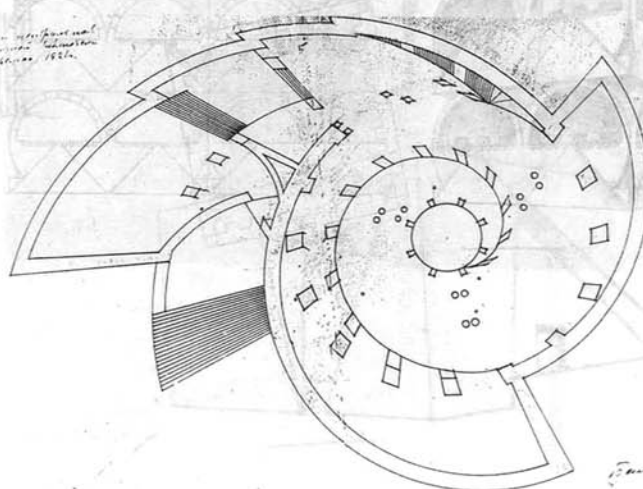
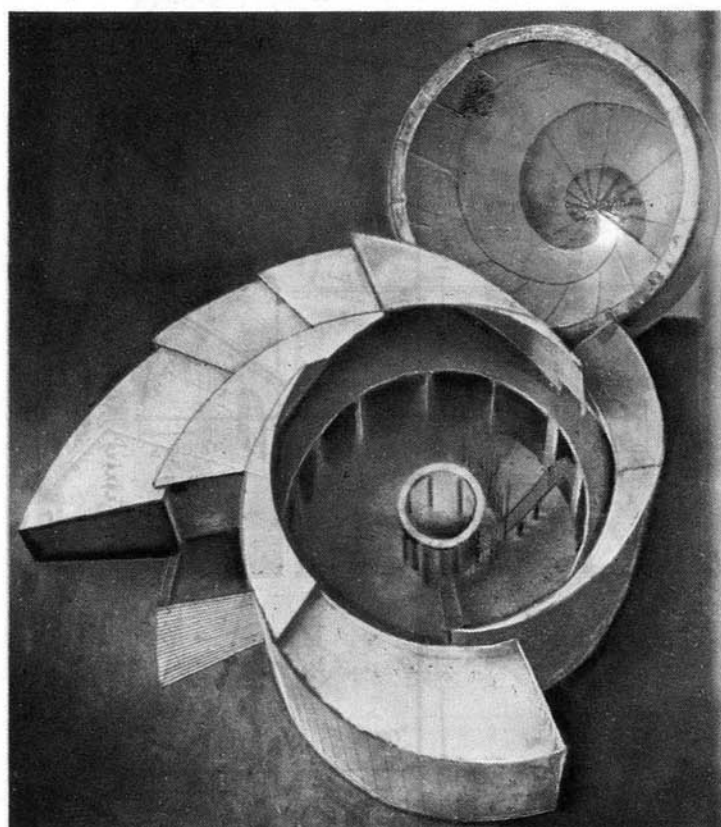
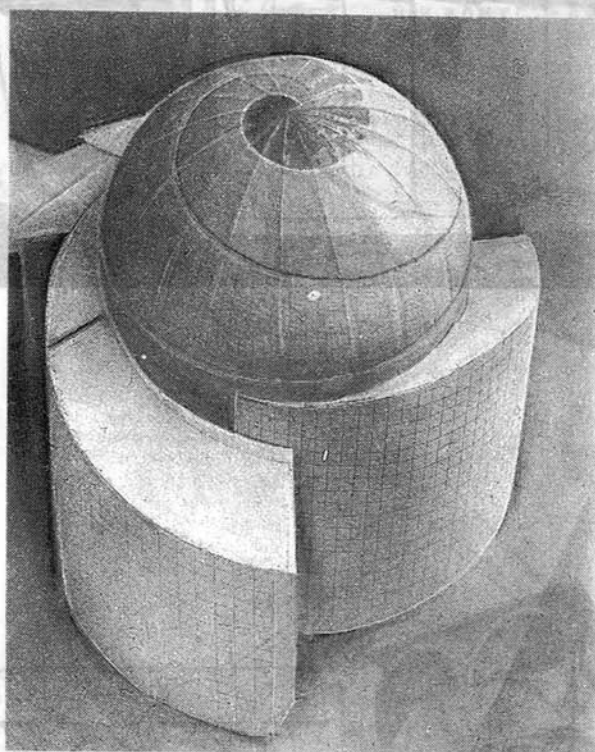
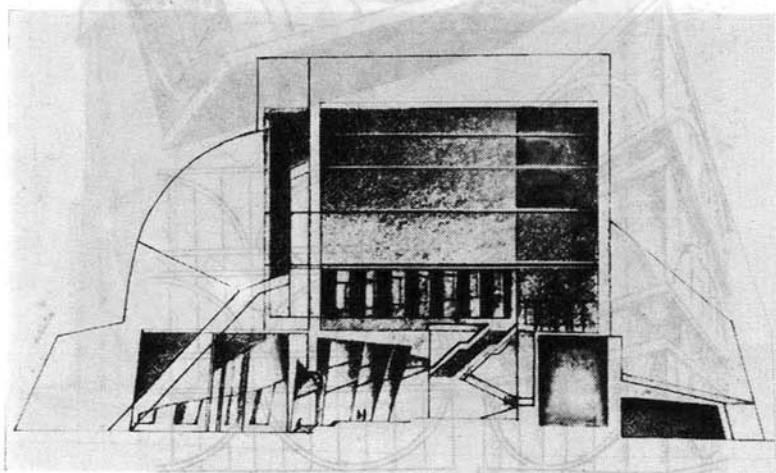
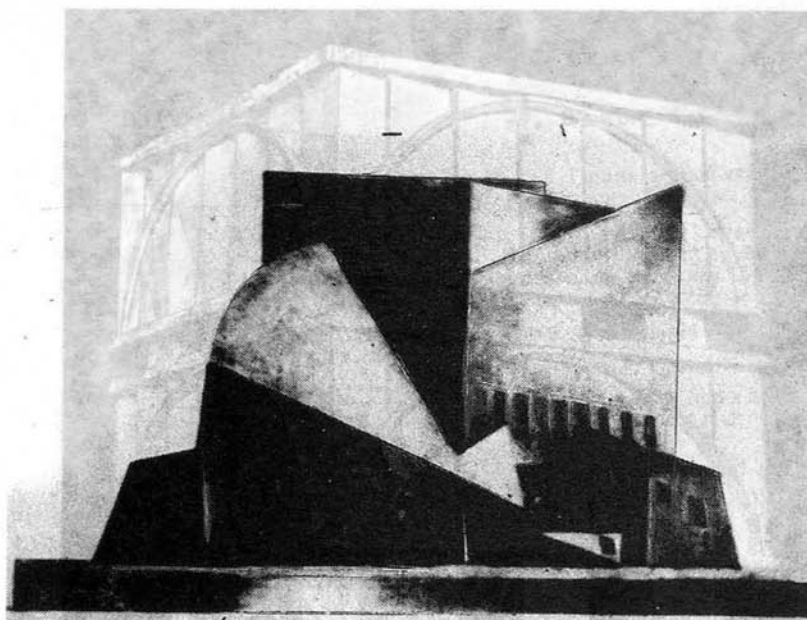
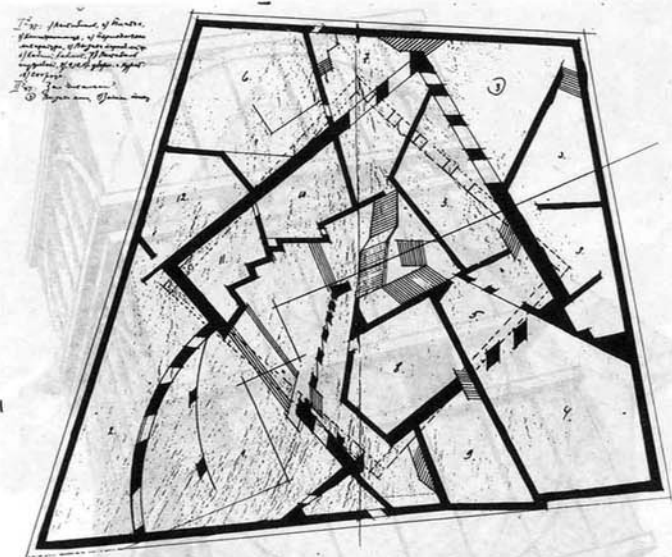


1-2 - Н.Тихонов. Курсовой проект архитектурно-пространственного оформления выхода Никитского бульвара на площадь, 1921 г. (руководитель Н.Ладовский). Перспектива, план, фасады

3-5 - Н.Красильников. Курсовой проект - двухквартирный дом, 1921 г. (руководитель Н.Ладовский). Фасад, планы, макет. Восстановлено Н.Красильниковым по старой фотографии в начале 70-х годов

1921 г. (руководитель Н.Ладовский). Фасад, планы, макет. Восстановлено Н.Красильниковым по старой фотографии в начале 70-х годов

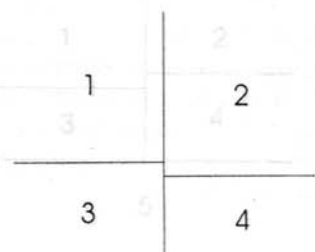
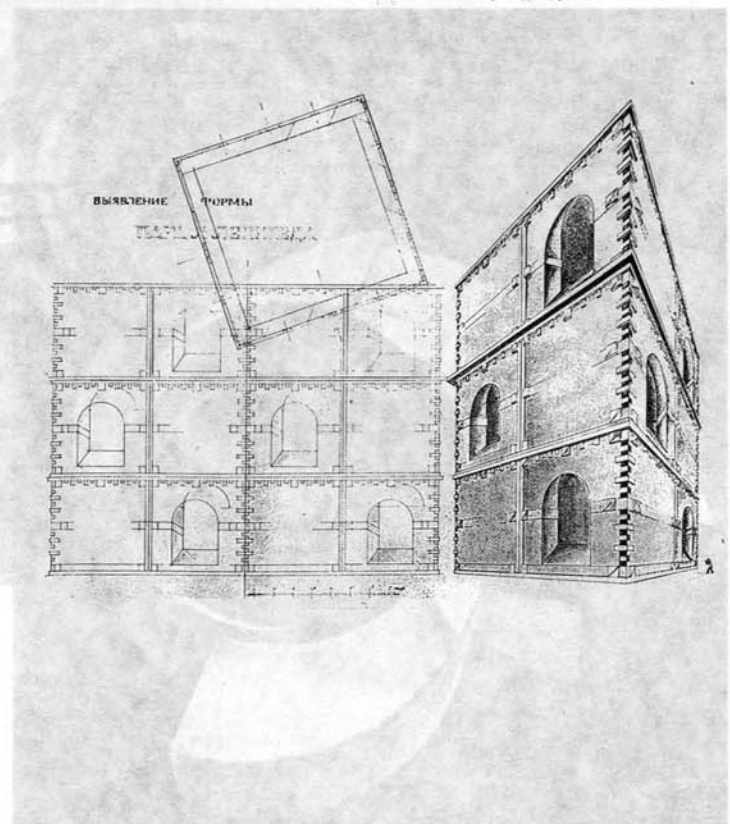
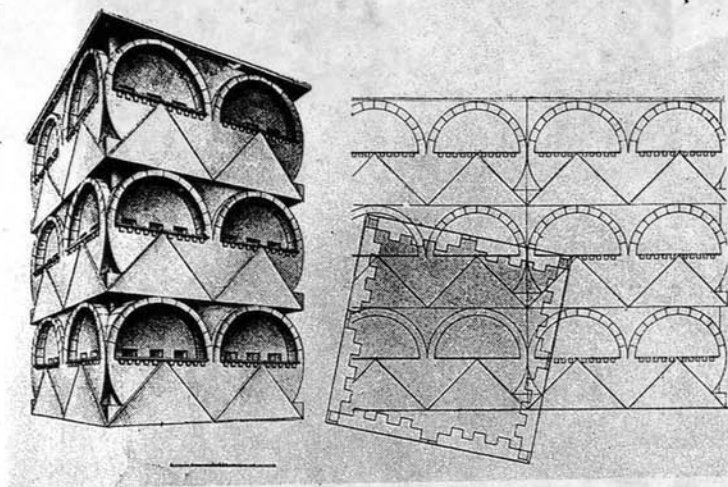
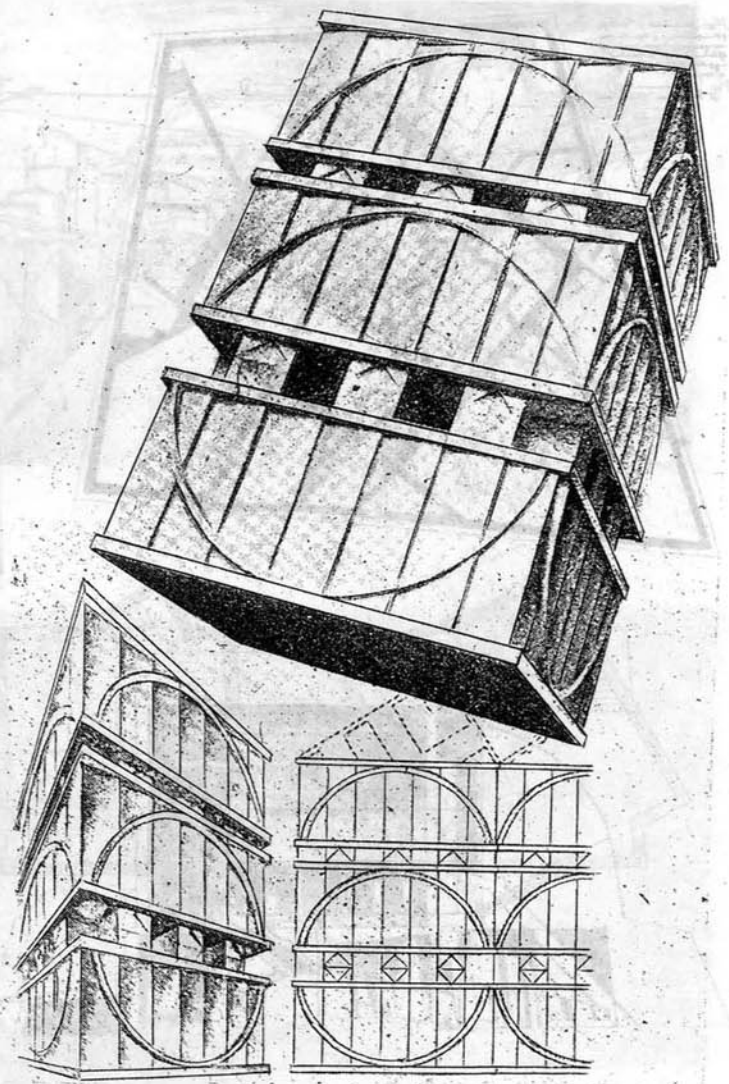
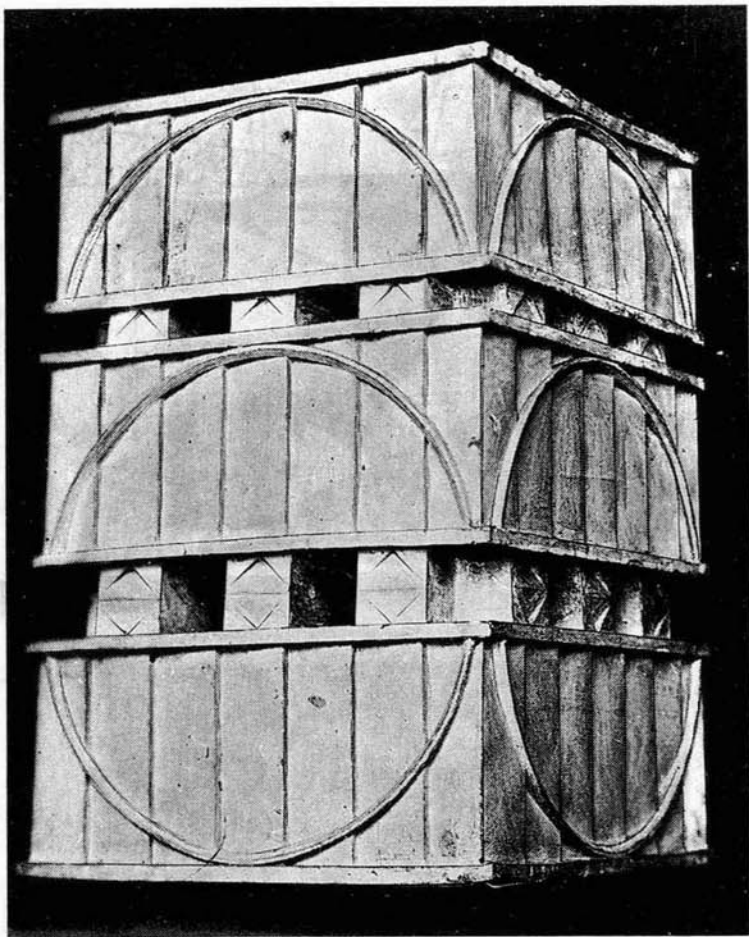
5	1
4	3
6	2



Преддипломные проекты - Центральная публичная библиотека, 1921 г. (руководитель Н. Ладовский)

1 - 3 - С. Мочалов. Макет, план, разрез; 4 - 6 - В. Бакихин. Макет, макет со снятым купольным покрытием основного зала, план

1	2
3	4
5	6



1 Первое отвлеченное задание на выявление геометрических свойств формы. Параллелепипед, 1920 г.: 1 - 2 - В. Петров. Макет, перспективы, развертка, план; 3 - автор неизвестен. Перспектива, развертка, план; 4 - М. Туркус. Перспектива, развертка, план

Проект - двухквартирный дом, 1921 г.: 1 - 2 - В. Петров. Макет, перспективы, развертка, план; 3 - автор неизвестен. Перспектива, развертка, план; 4 - М. Туркус. Перспектива, развертка, план



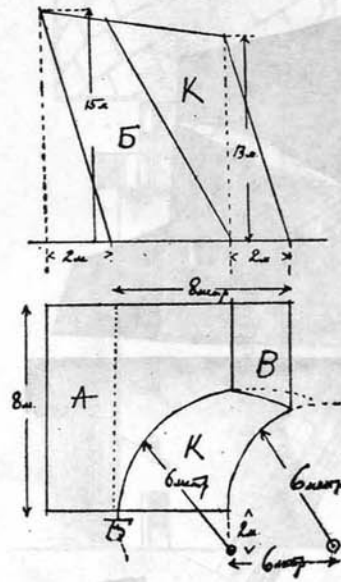
Задание № 2 (Форма архитектурно-геометрическая).

9. Дано:

1. Прилагаемый чертеж геометрической формы.
2. Горизонт зрения нормальный, точка зрения подвижна, ск. не более 15 м. макс. расстояние т. з. 30 м.
3. Освещение солнечное.

Требуется показать зрителю:

1. Все плоскости, как таковые.
2. Плоскости А и В как образующие угол.
3. Наклонность плоскости В.
4. Цилиндричность или конусовидность поверхности К.
5. Ясную читку всех углов.



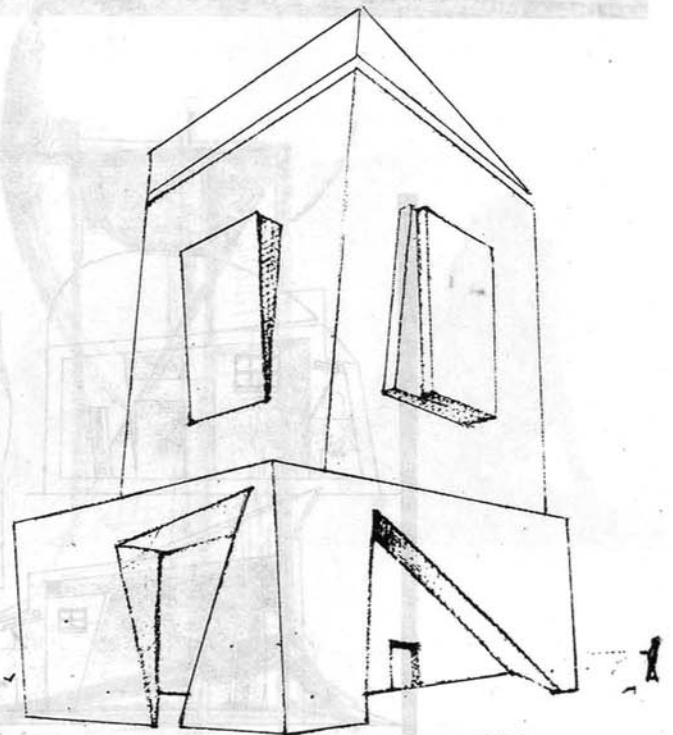
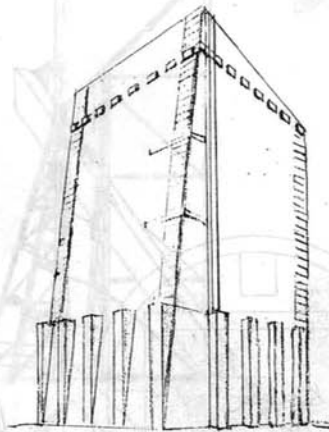
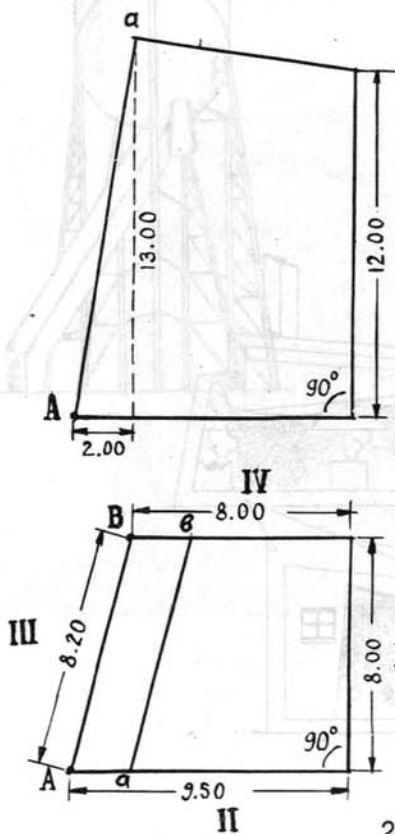
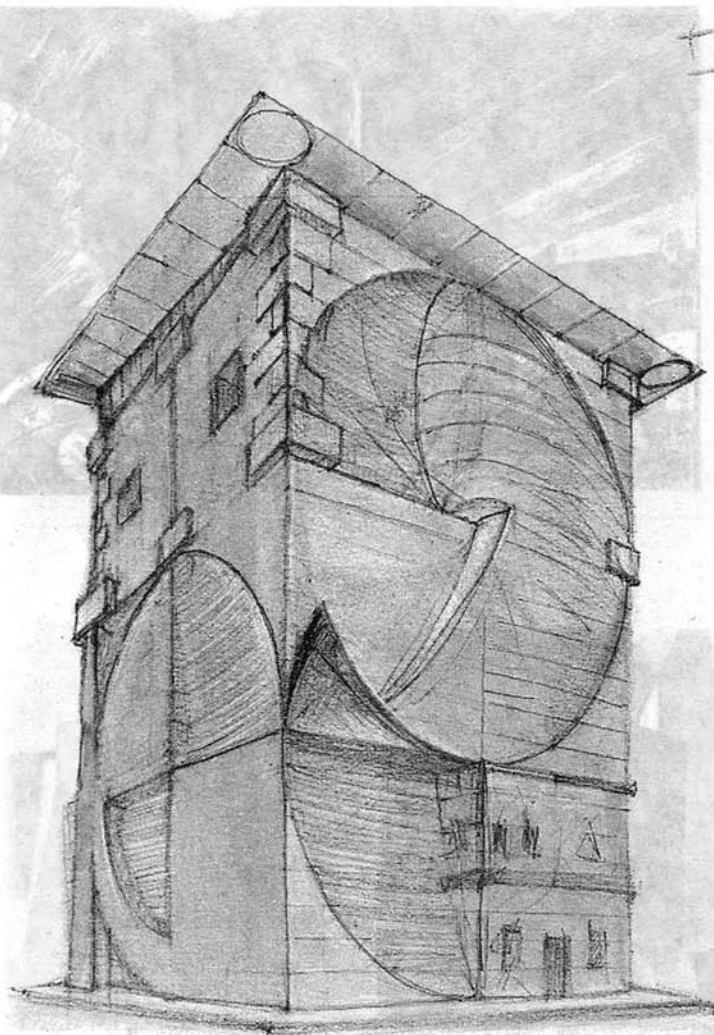
Черт. № 4.

Необходимо представить:

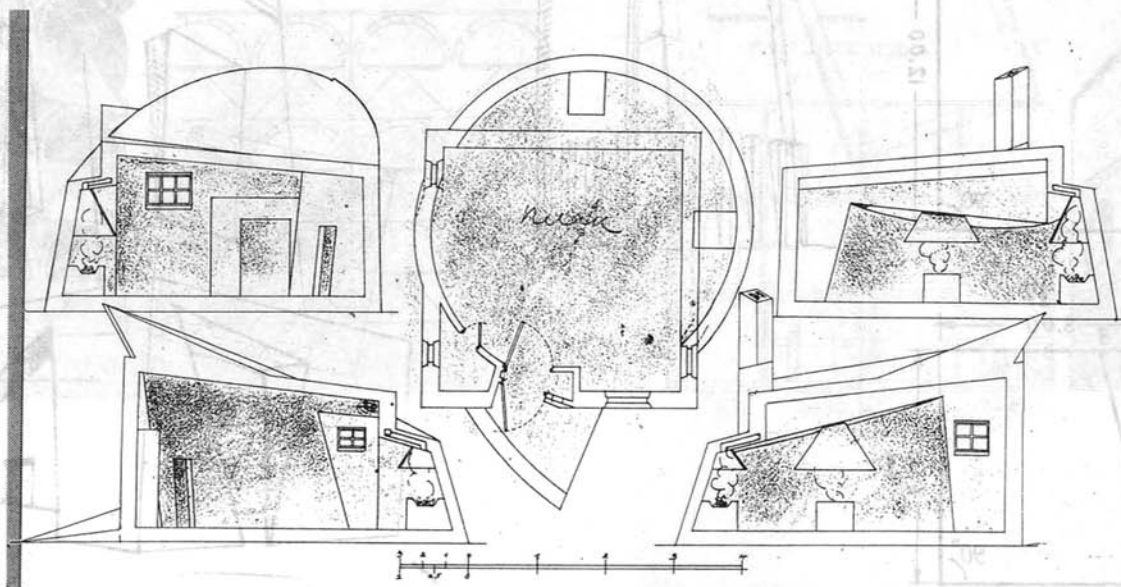
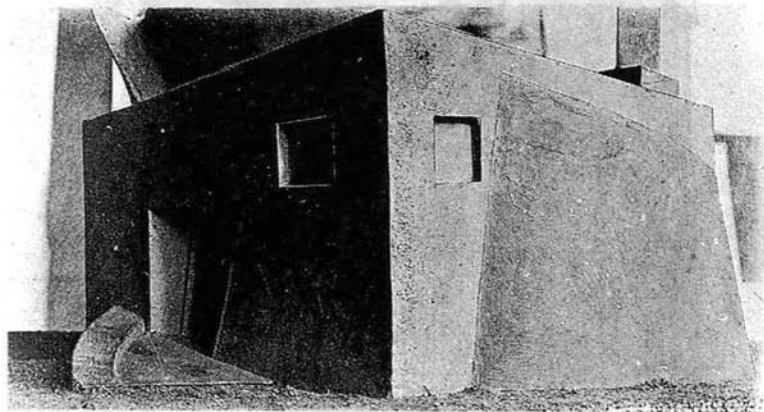
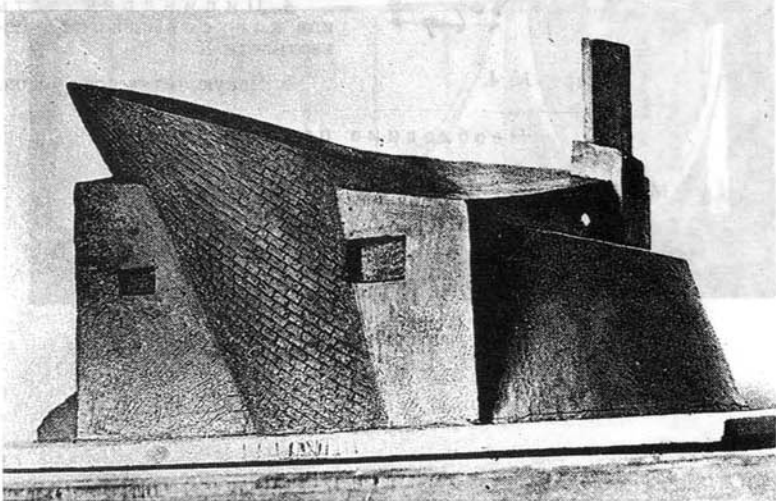
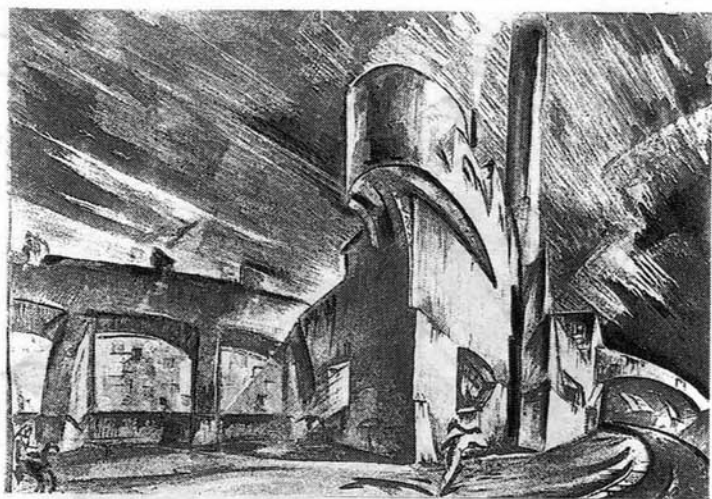
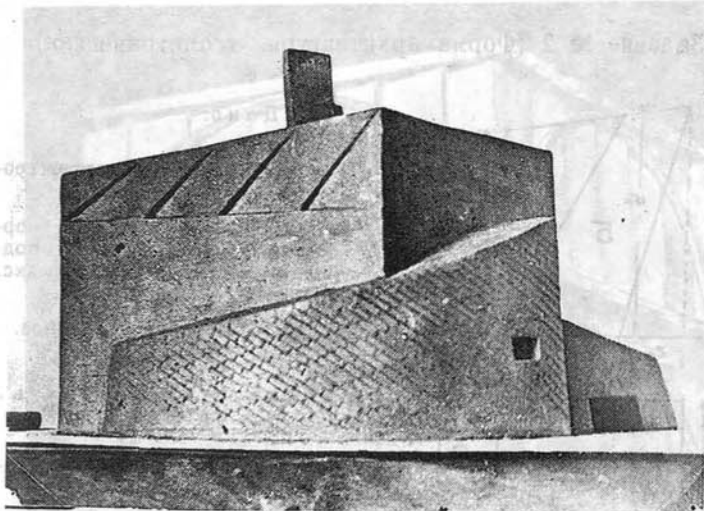
Макет и чертежи в м. 1:100.

Вхутемгс.
30/X—1920 г.

Н. Л.

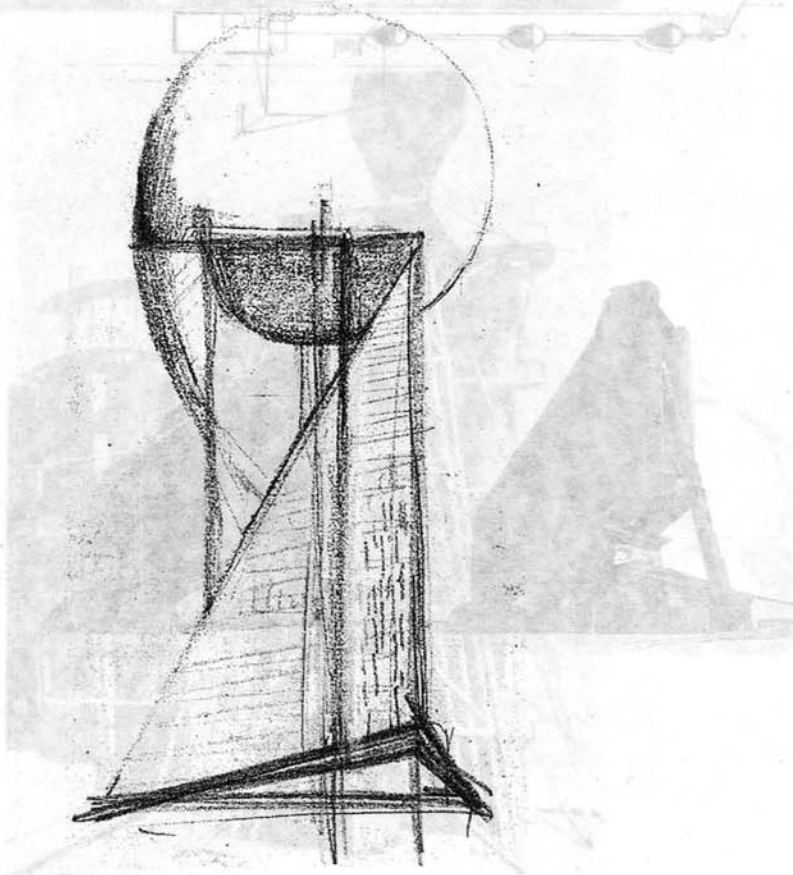
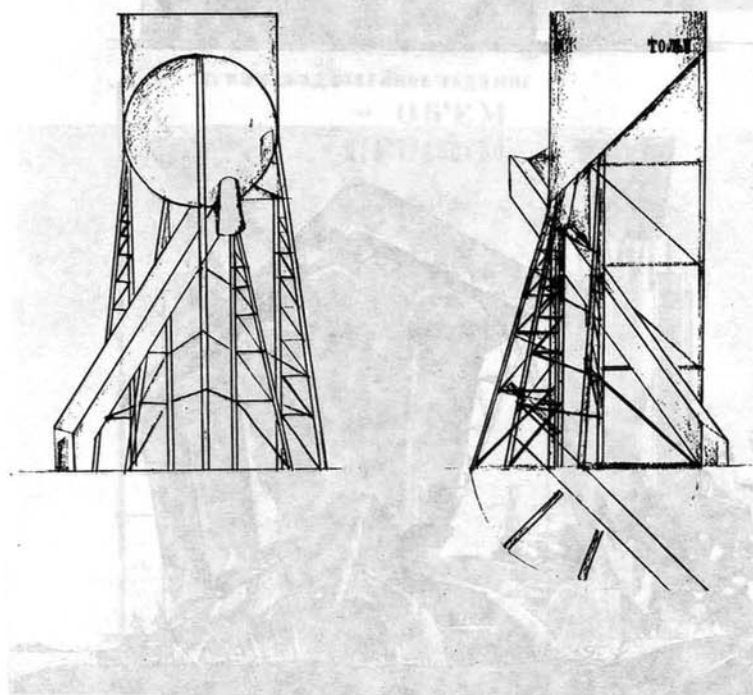
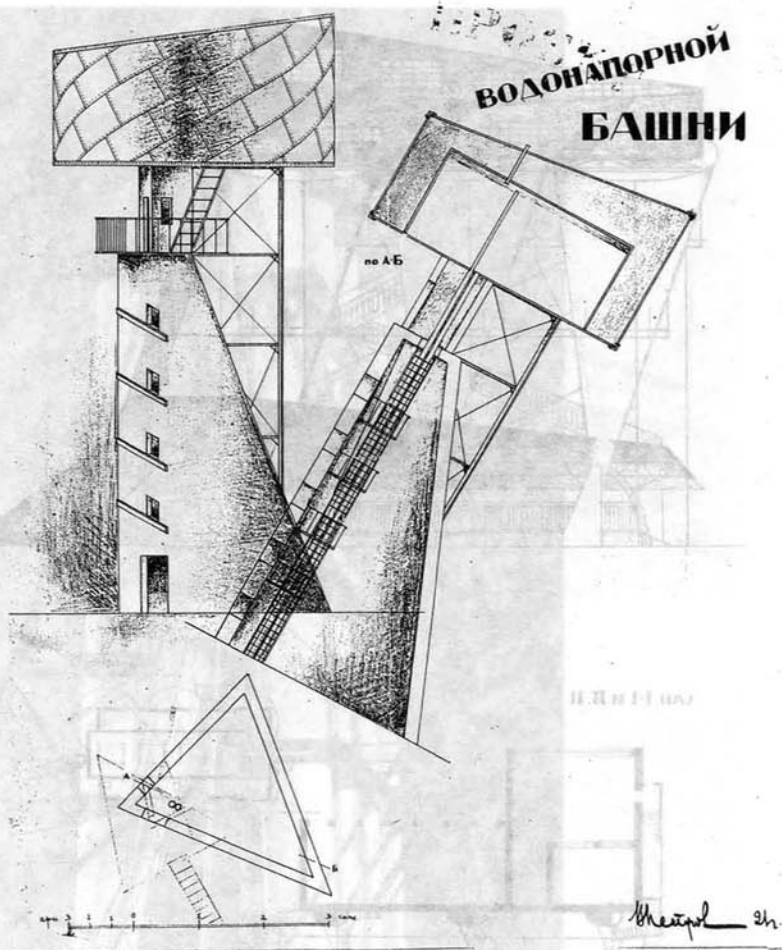
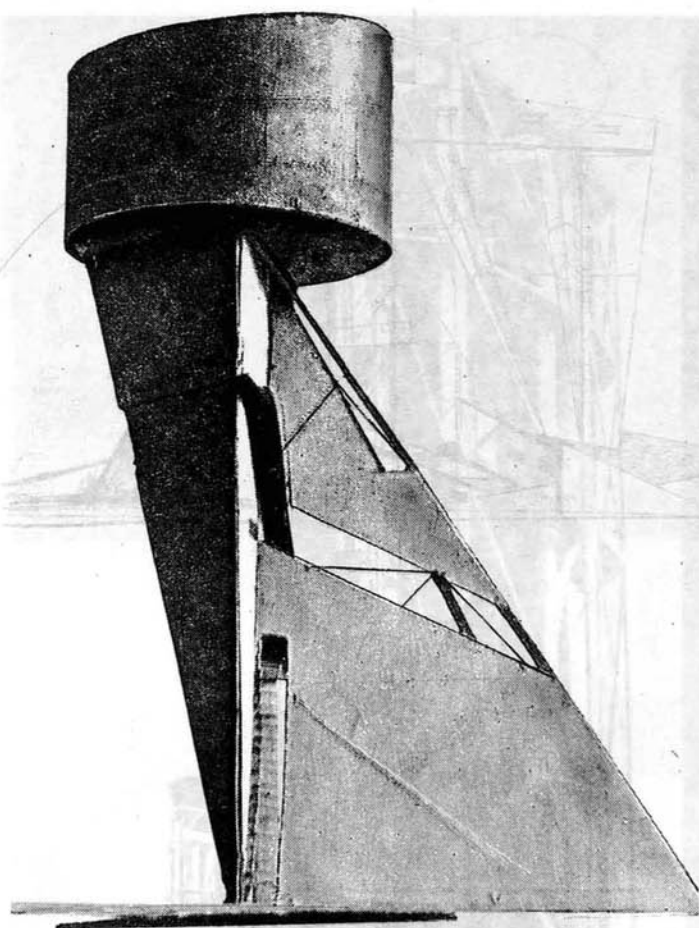


2 - Чертеж заданного объема и текст второго отвлеченного задания на выявление геометрических свойств формы, 1920 г. (задание Н.Ладовского); 1, 3 - 5 - Третье отвлеченное задание на выявление геометрических свойств формы. Косой объем, 1921 г. (руков. Н.Ладовский); Чер-



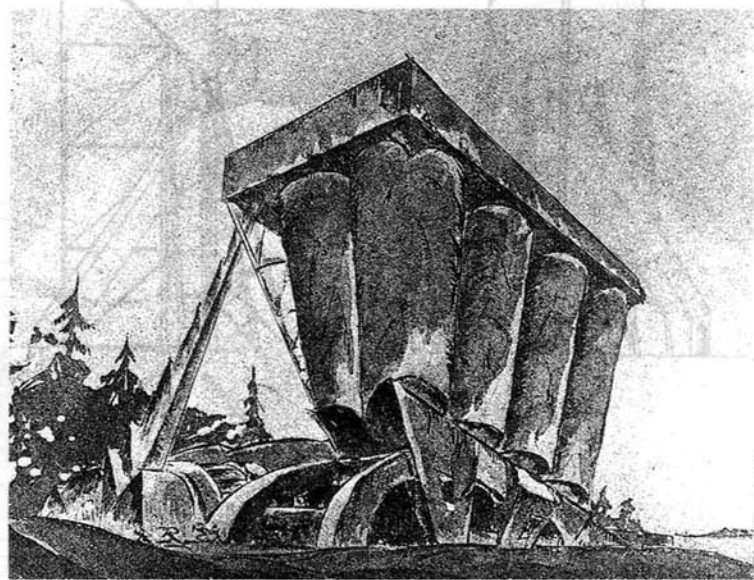
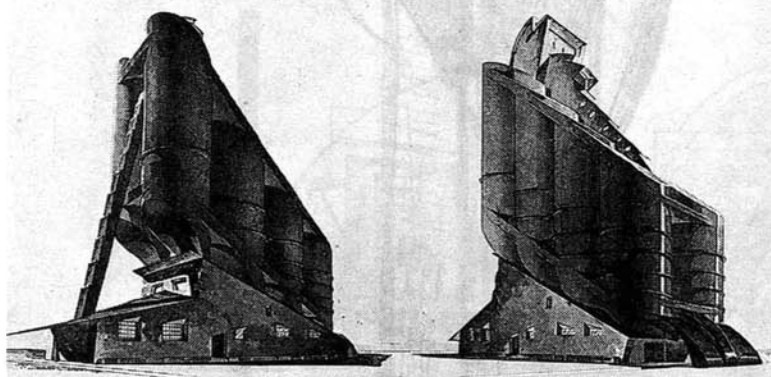
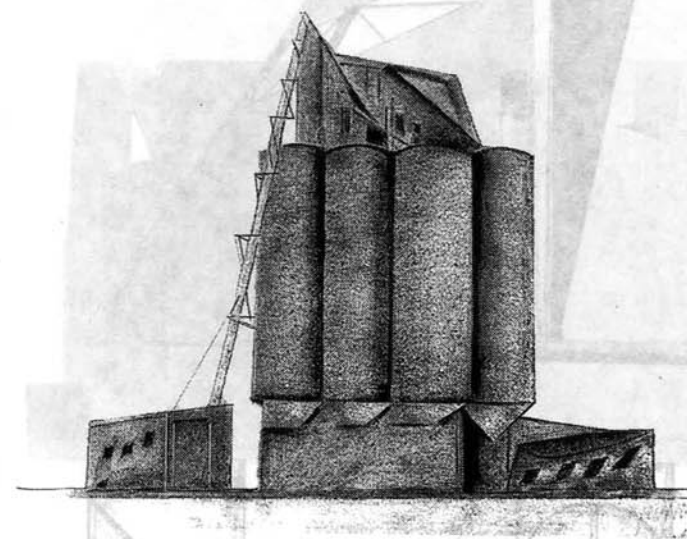
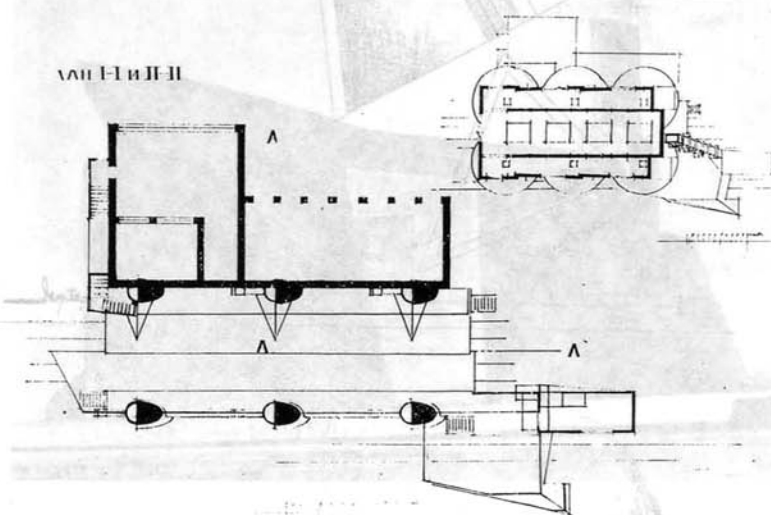
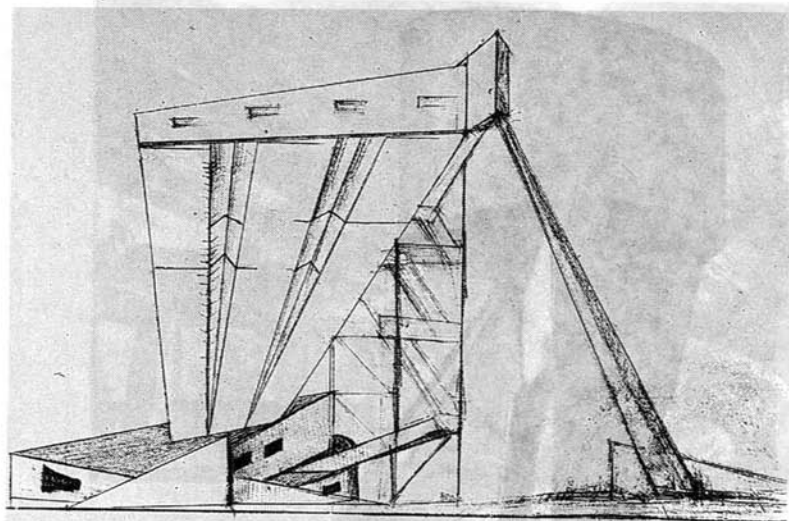
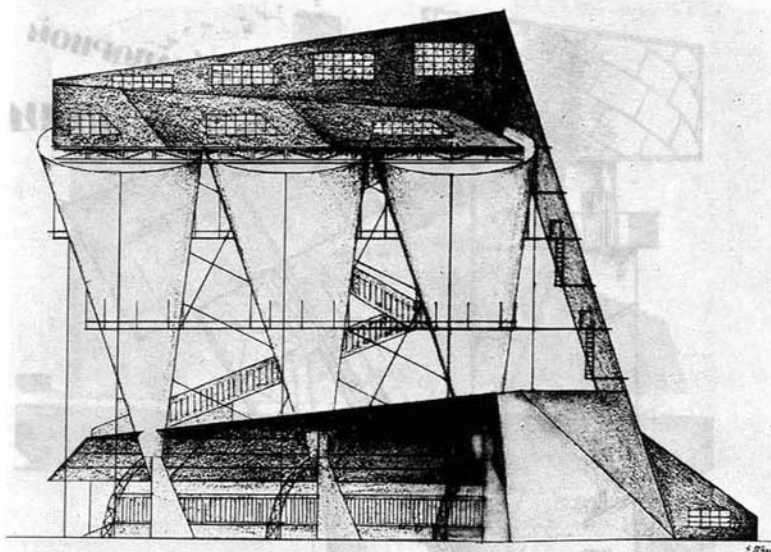
1	2
3	4
5	

Производственное задание на выявление и выражение формы. Кузница на два горна, 1921 г. (руководитель Н.Ладовский) 1 - И.Туркус. Макет; 2 - Г.Вегман. Перспектива; 3 - 5 - В.Петров. Макет, план и разрезы



1	2
3	4

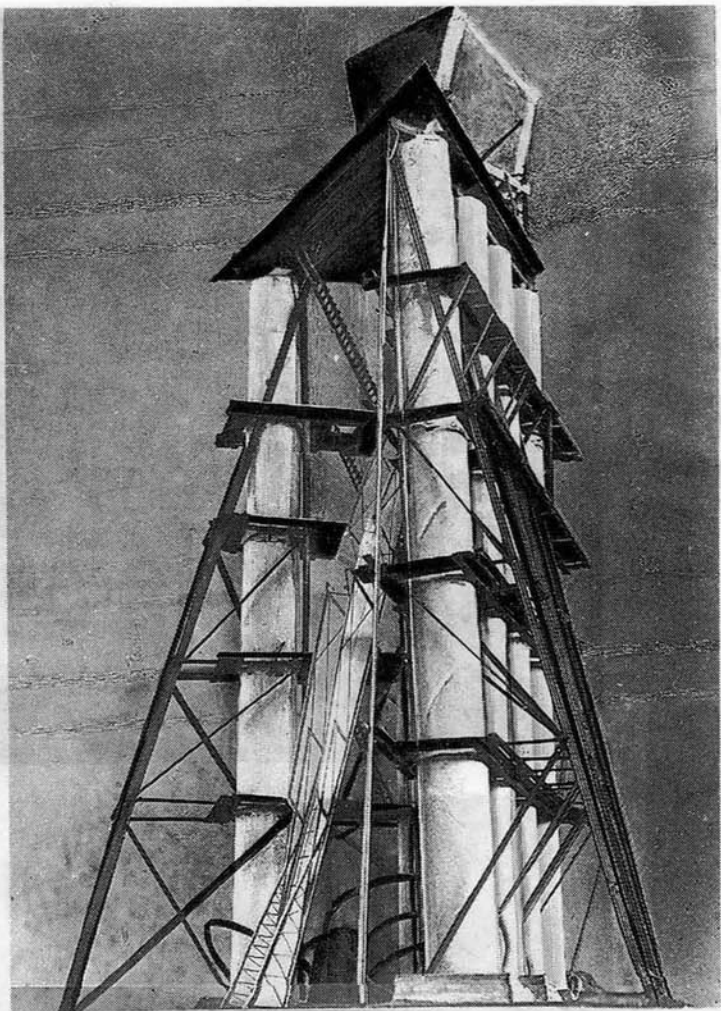
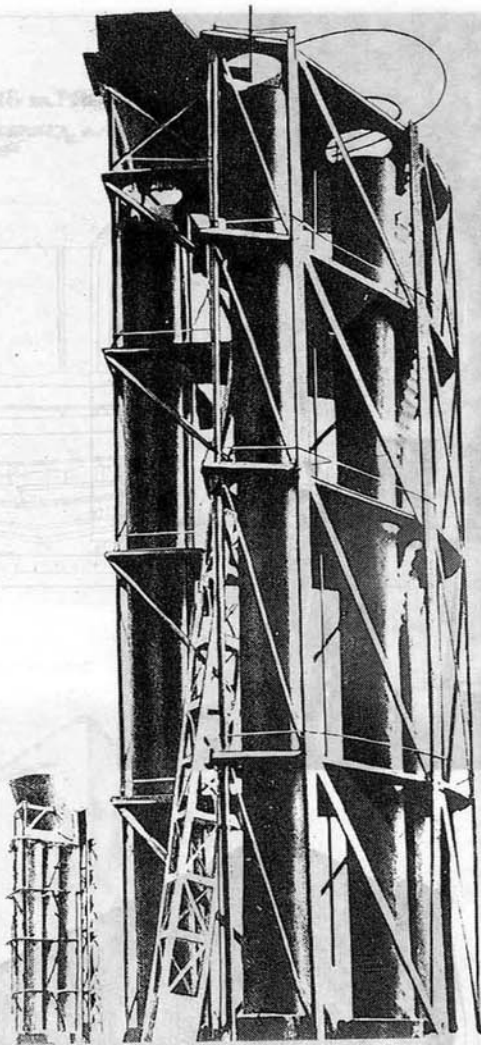
Производственное задание на выявление и выражение формы. Водонапорная башня, 1921 г. (руков. Н.Ладовский)
1 - И.Ламцов. Макет; 2 - В.Петров. Фасад, разрез и план; 3 - Н.Красильников. Фасады, план; 4 - Н.Травин. Фасад (эскиз)



1	2
3	4
5	6

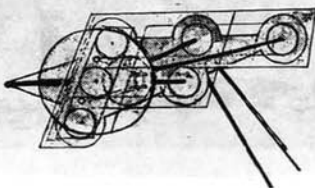
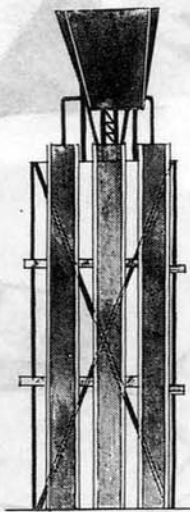
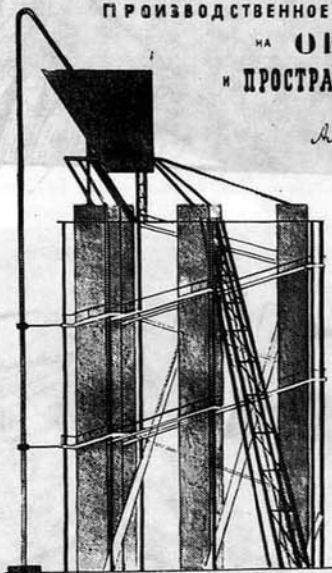
Производственное задание на выявление и выражение формы. Зернохранилище-элеватор, 1922 г. (руководители Н.Докучаев и Н.Ладовский); 1, 3 - Н.Травин. Фасад, планы; 2 - И.Ламцов. Фасад; 4 - Т.Варенцов. Перспектива; 5 - Г.Вегман. Перспективы; 6 - В.Владимиров. Перспектива

Производственное задание на выявление и выражение формы. Зернохранилище-элеватор, 1922 г. (руководители Н.Докучаев и Н.Ладовский); 1, 3 - Н.Травин. Фасад, планы; 2 - И.Ламцов. Фасад; 4 - Т.Варенцов. Перспектива; 5 - Г.Вегман. Перспективы; 6 - В.Владимиров. Перспектива

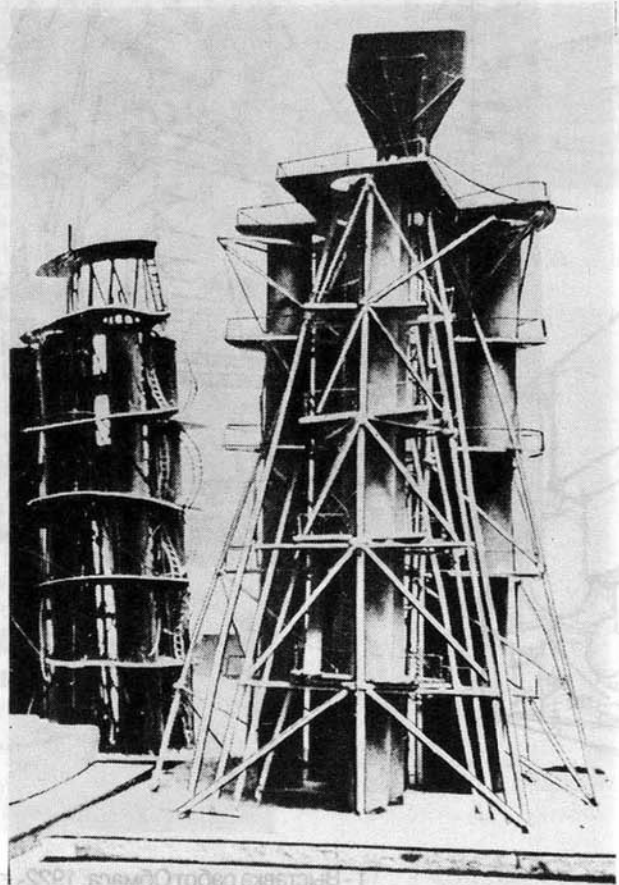


ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ЗАДАНИЕ
НА ОБЪЕМ
И ПРОСТРАНСТВО

Аркин



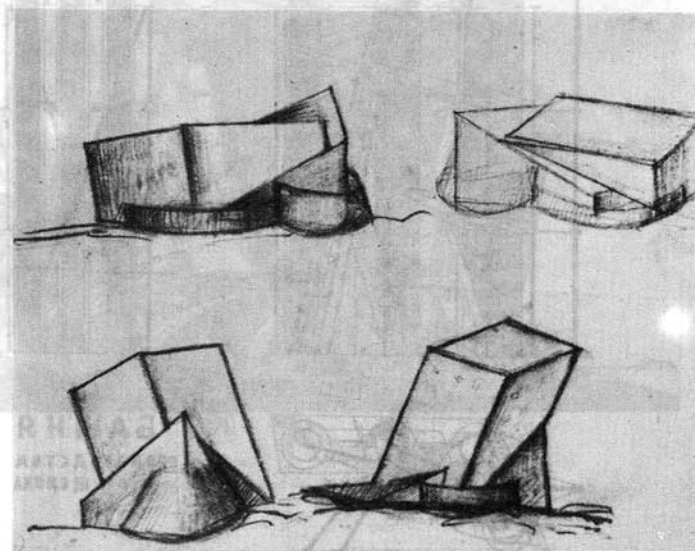
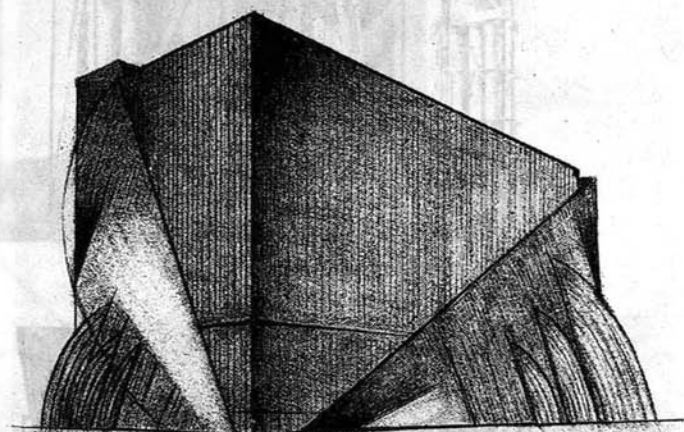
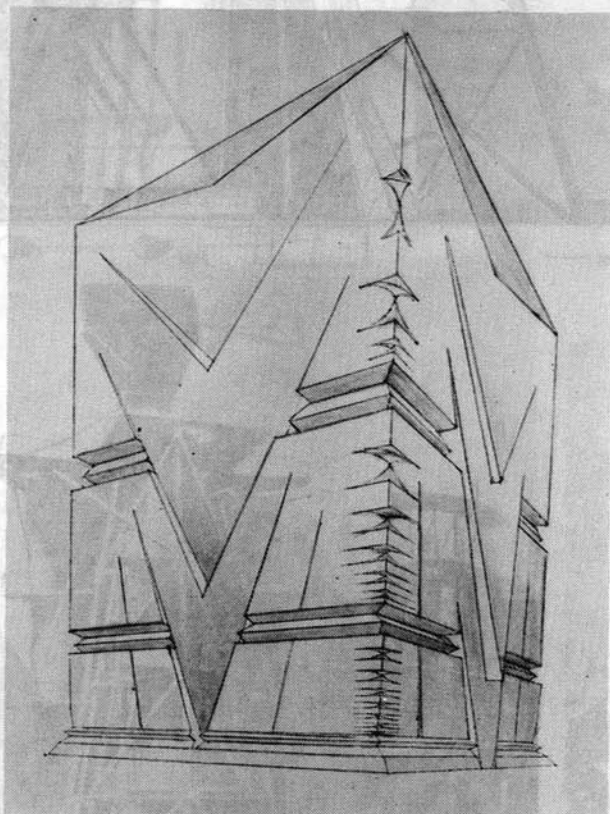
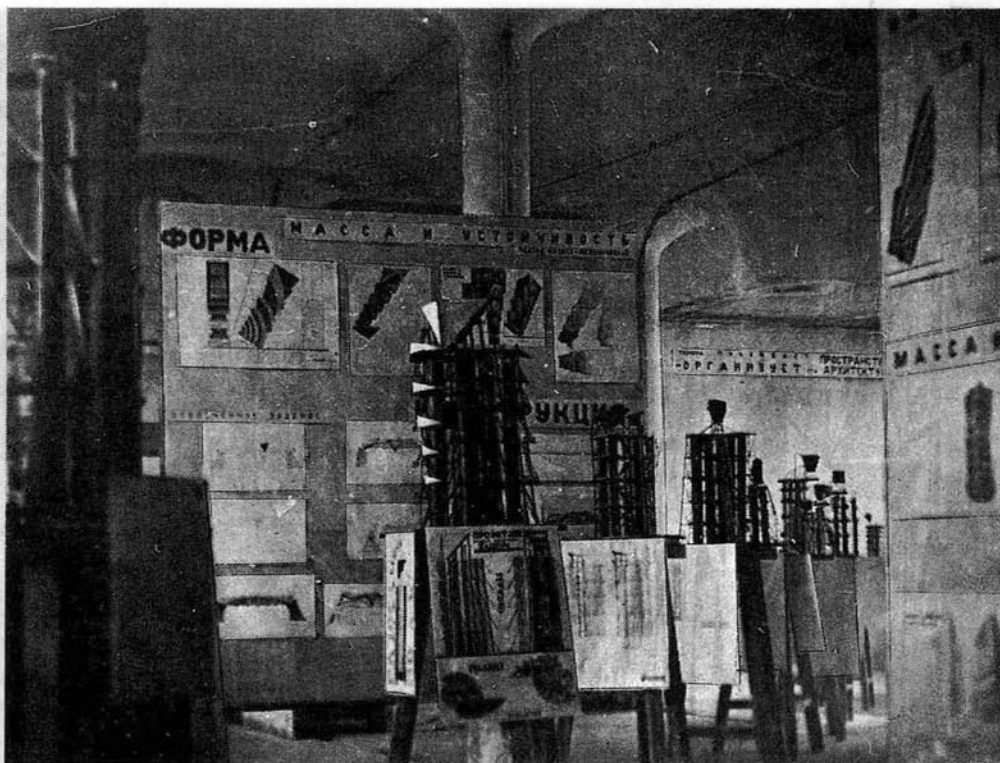
БАШНЯ
для производства
щелока



1 - И.Грушенко. Макет; 2 - неизвестный автор. Макет; 3 - А.Аркин. Фасады и план; 4 - неизвестные авторы. Макеты

Производственное задание на выявление объема и пространства. Башня для выработки щелока, 1922-1923 гг. (руков. Н.Ладовский)

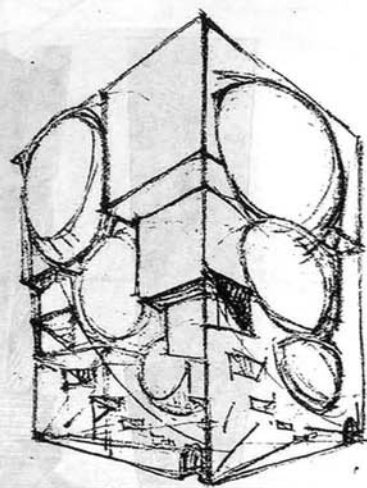
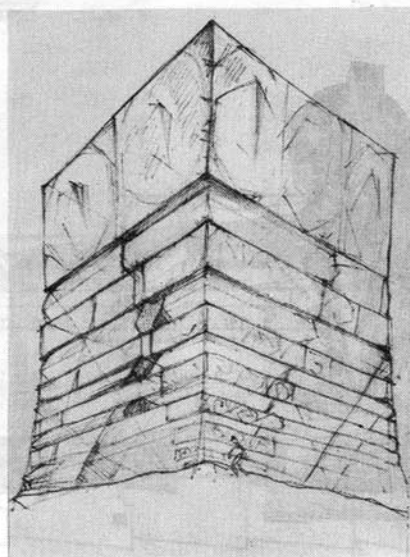
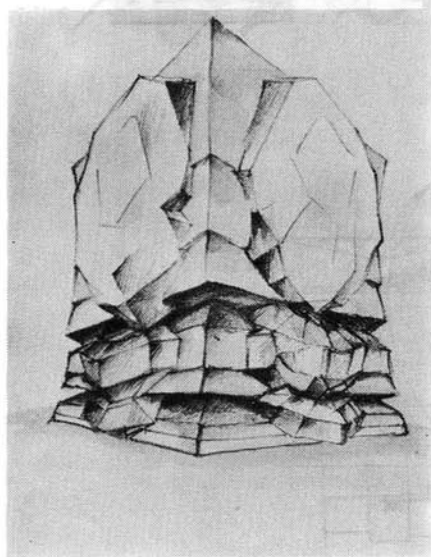
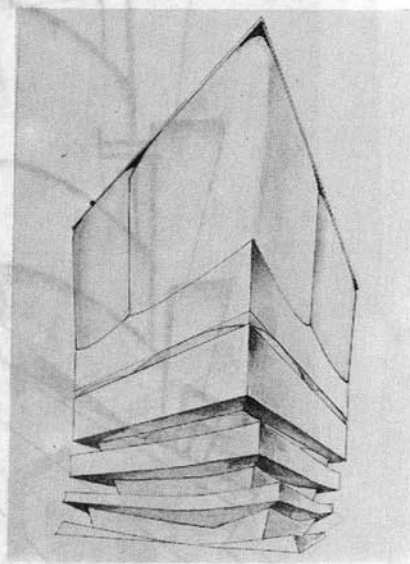
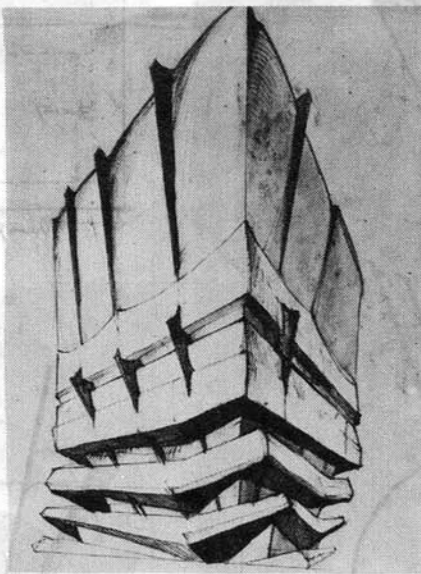
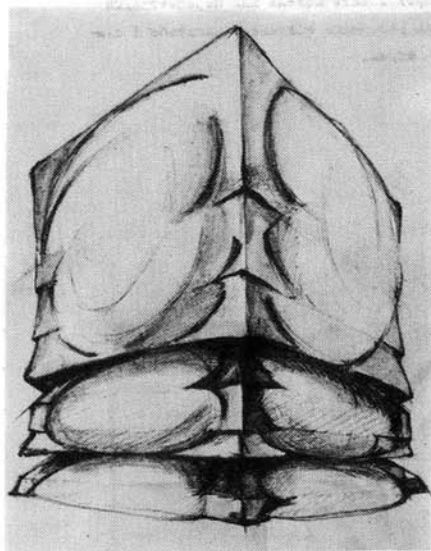
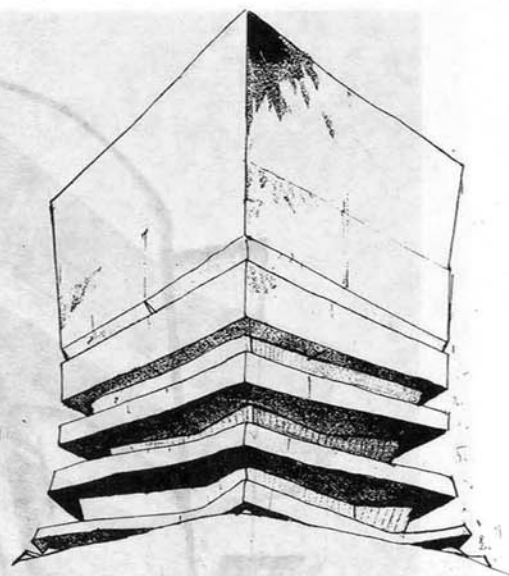
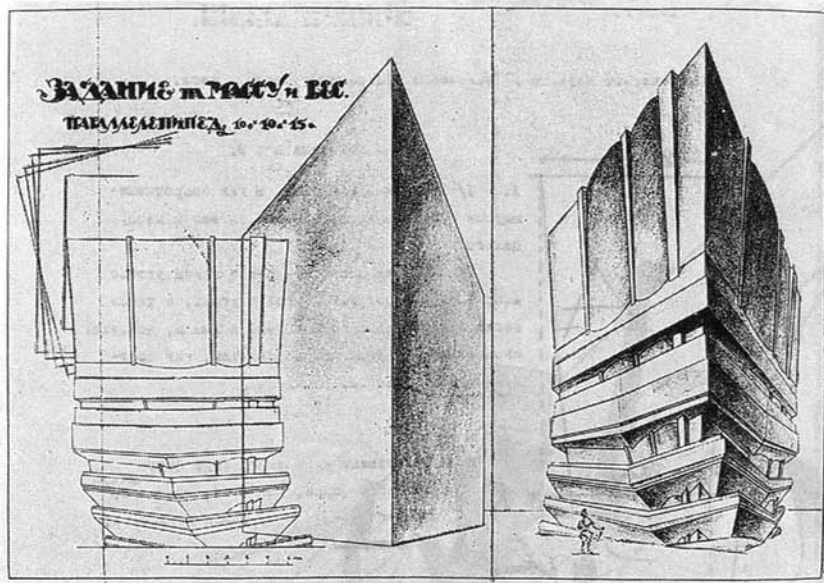
1 - И.Грушенко. Макет; 2 - неизвестный автор. Макет; 3 - А.Аркин. Фасады и план; 4 - неизвестные авторы. Макеты



1 - Выставка работ Обмаса, 1922-1923 гг. В центре зала - макеты и чертежи производственного задания на выявление объема и пространства (башня для выработки щелока), вверху на стенах чертежи - отвлеченное задание на выявление физико-механических свойств формы (масса и

устойчивость, масса и равновесие), слева внизу на стене чертежи - отвлеченное задание на конструкцию (балка), справа внизу на стене чертежи - отвлеченное задание на массу и вес.
2, 3, 4 - Отвлеченное задание на выявление массы и веса. Парал-

лелепид, 1921 г.: М.Туркус - перспектива (восстановлено М.Туркусом по старой фотографии в 1982 г.) (2); И.Ламцов - эскизы (3, 4)

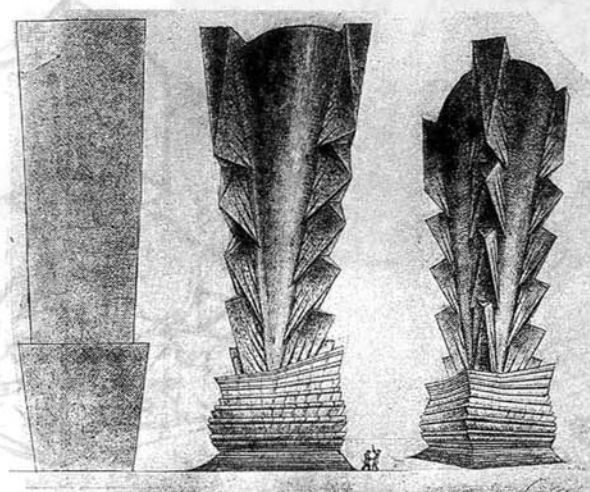
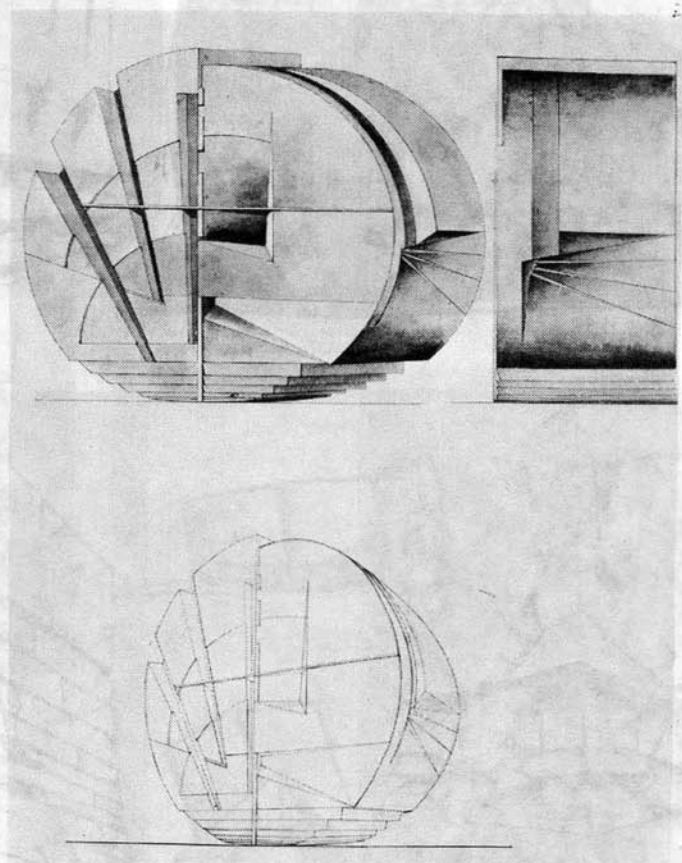
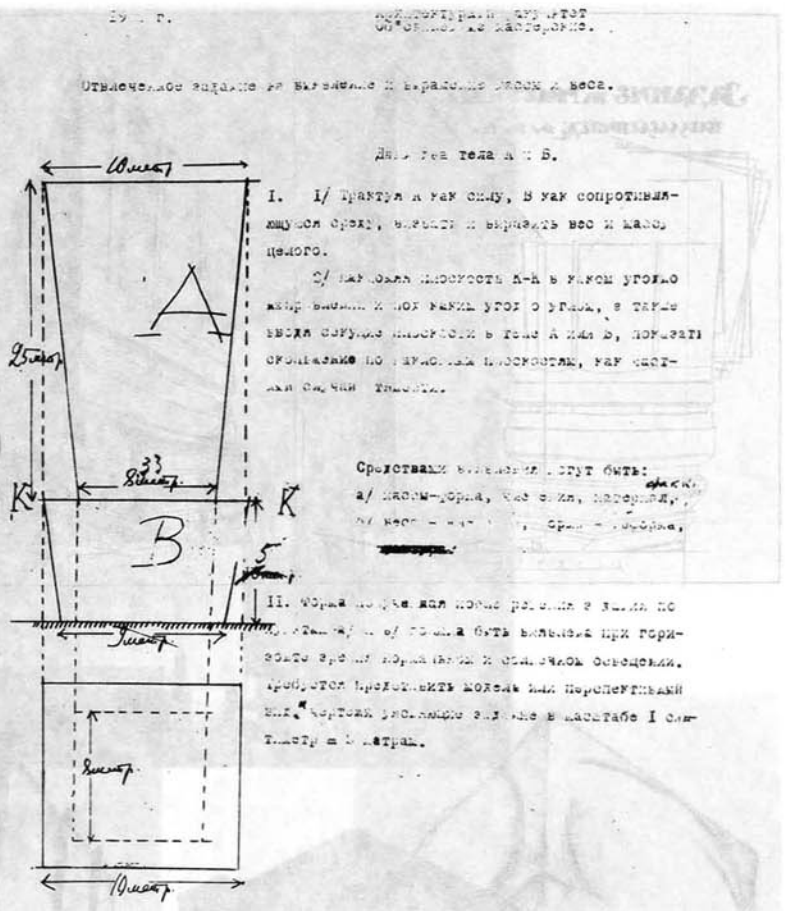


1	2	3
4	5	6
7	8	9

М. Коржев. Отвлеченное задание на выявление массы и веса. Параллелепипед, 1921 г.
1 - окончательный вариант; 2-9 - предварительные эскизы

рис. 4 - фасад и план

1 - окончательный вариант; 2-9 - предварительные эскизы
рис. 4 - фасад и план

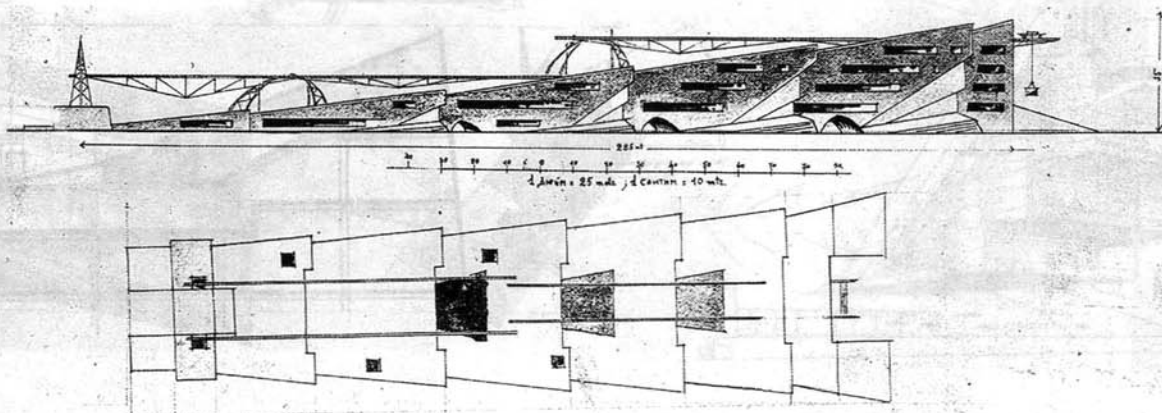
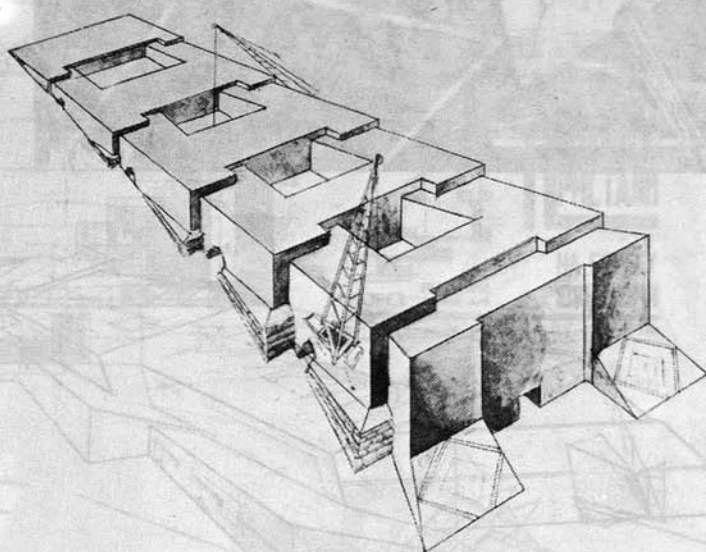
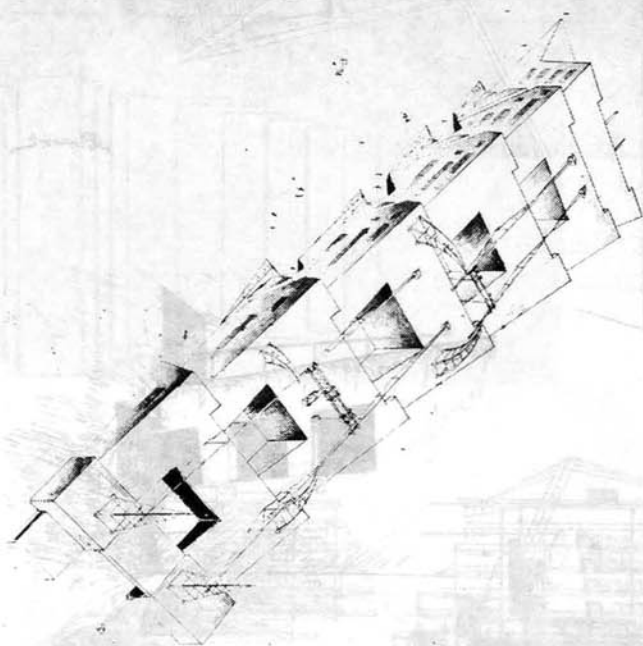
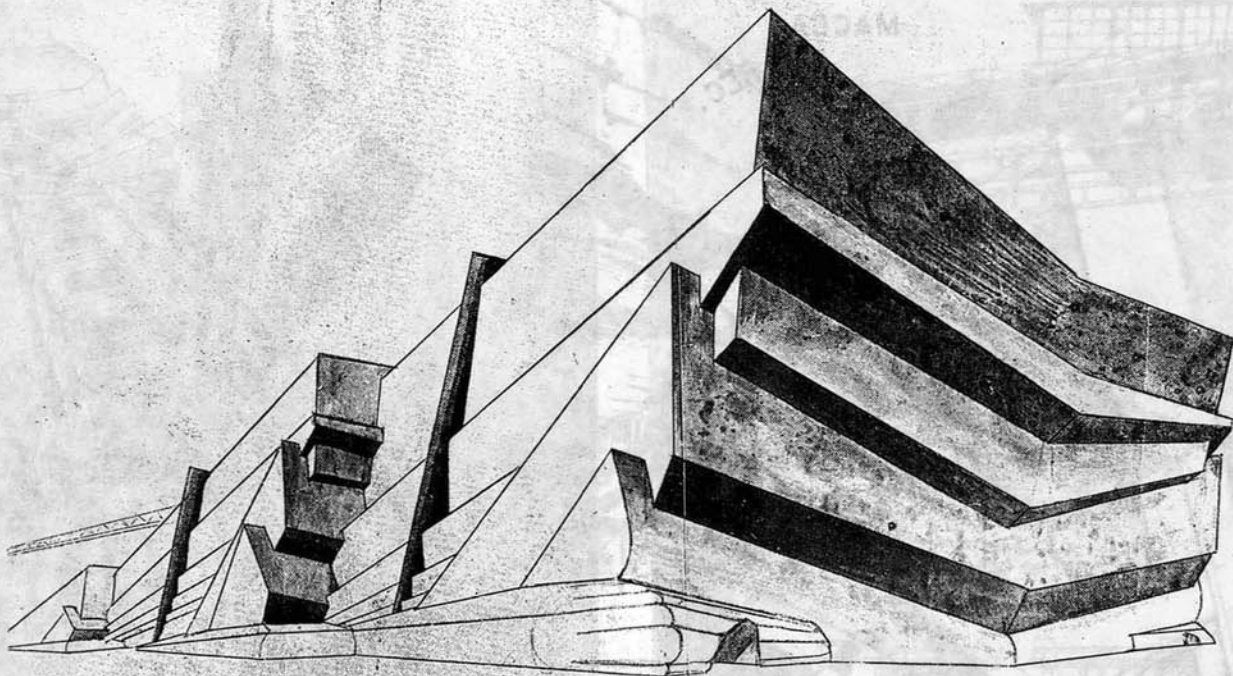


A diagram showing a 2x2 matrix with a vertical line and a horizontal line intersecting at the center. The quadrants are labeled as follows:

- Top-left quadrant: 1
- Top-right quadrant: 2
- Bottom-left quadrant: 3
- Bottom-right quadrant: 4

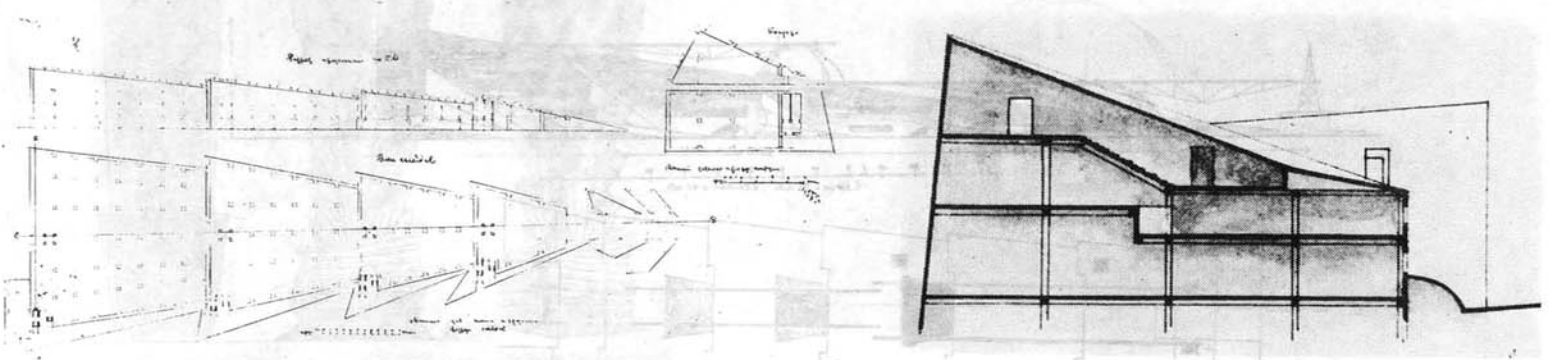
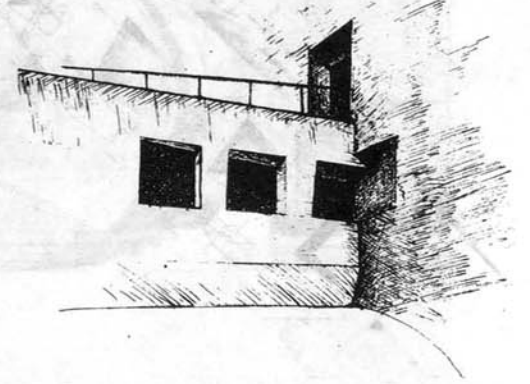
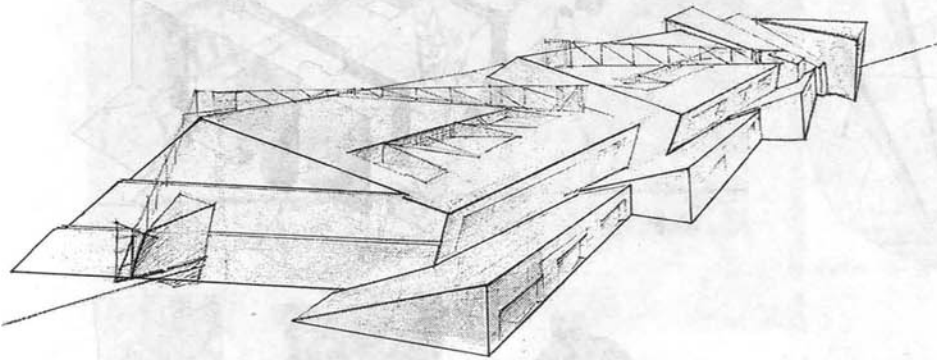
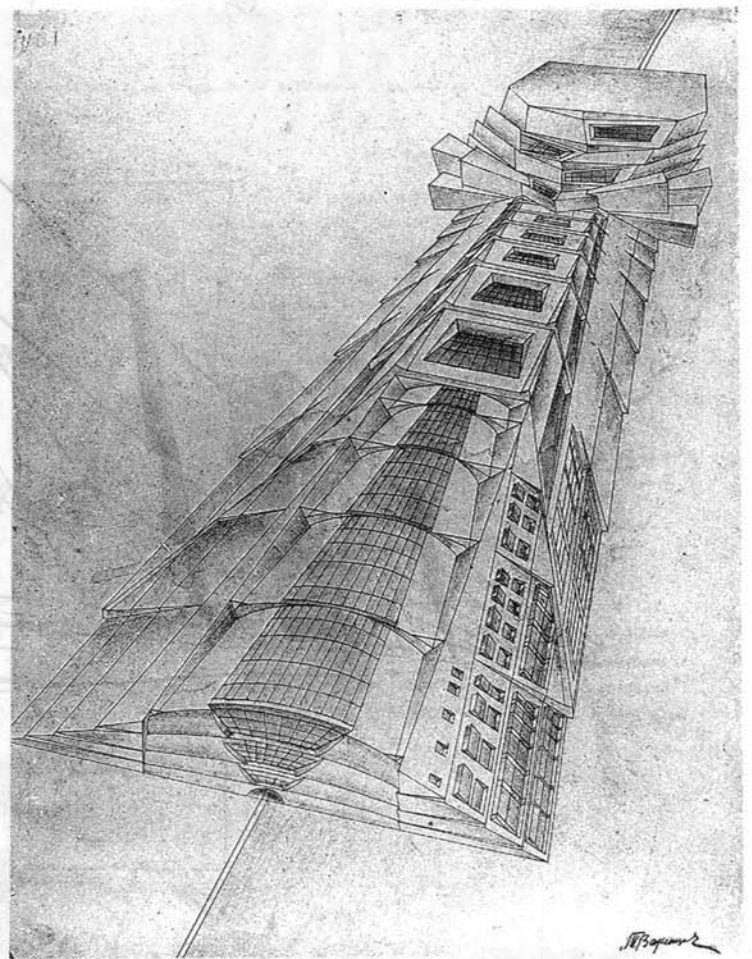
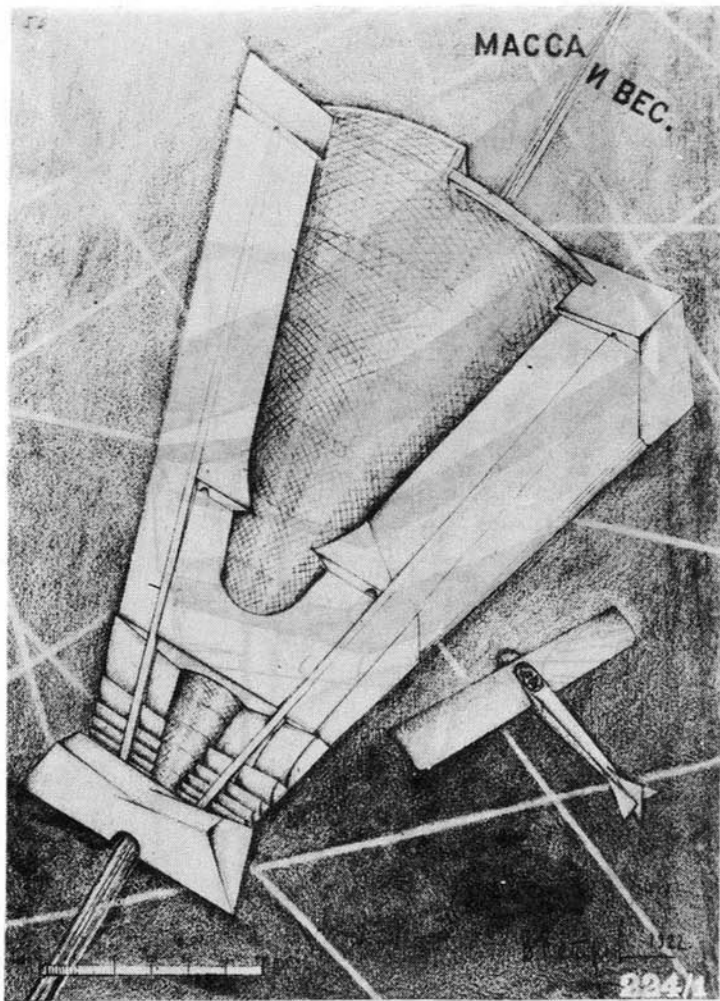
1 - 3 - Отвлеченное задание на выявление и выражение массы и веса. Двойной объем, 1922 г. (руков. Н.Ладовский): программа задания (2); И.Ламцов - перспектива (1); Ю.Спасский - схема задания, фасад, перспектива (3)
4 - Отвлеченное задание на выявление выражение массы и веса.

2, 3, 4 - Отвлеченное задание на
математические методы и язык. Поиски



М. Коржев. Производственное
задание на выявление выраже-
ние массы и веса. Склад, 1922 г.
Варианты, эскизы: 1 - перспек-
ва; 2 - аксонометрия; 3 - перспек-
тива; 4 - фасад и план

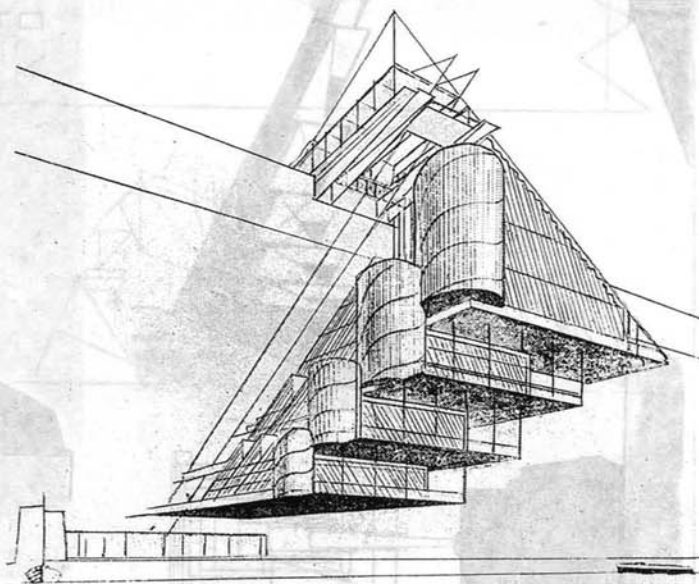
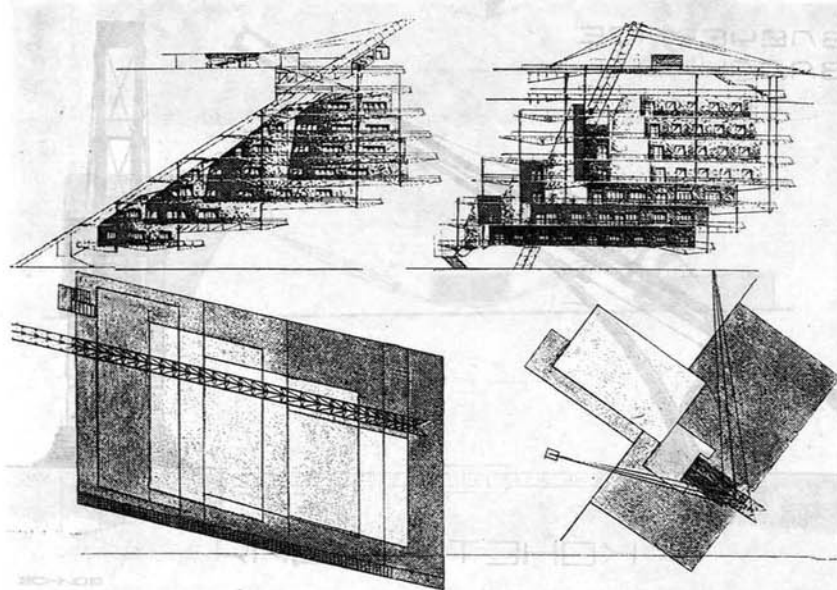
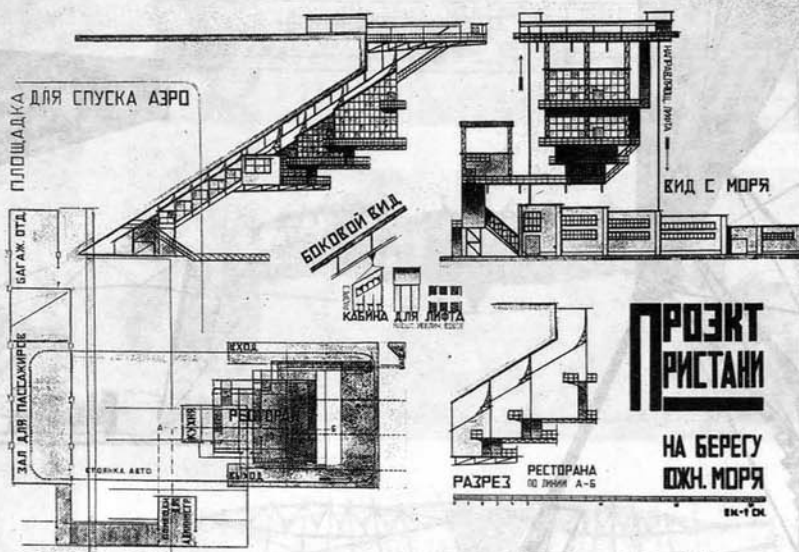
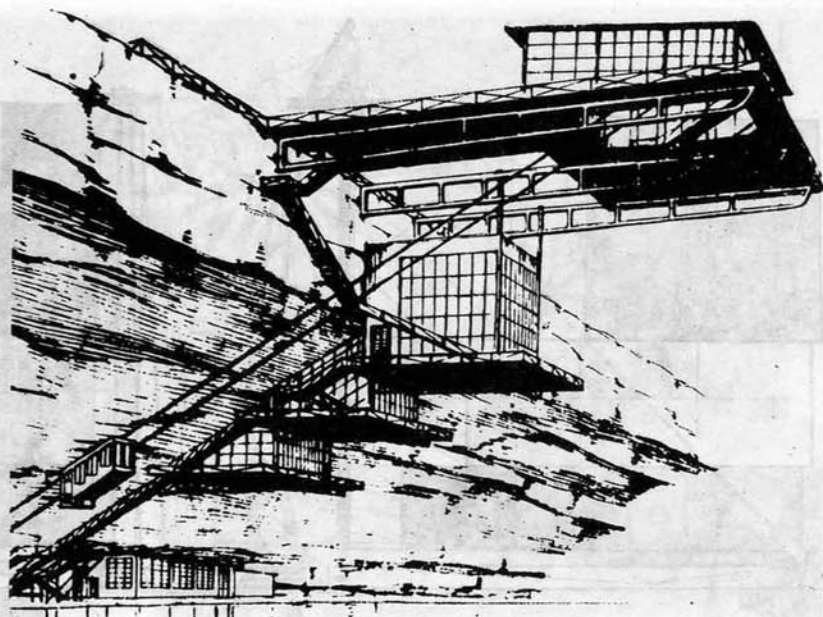
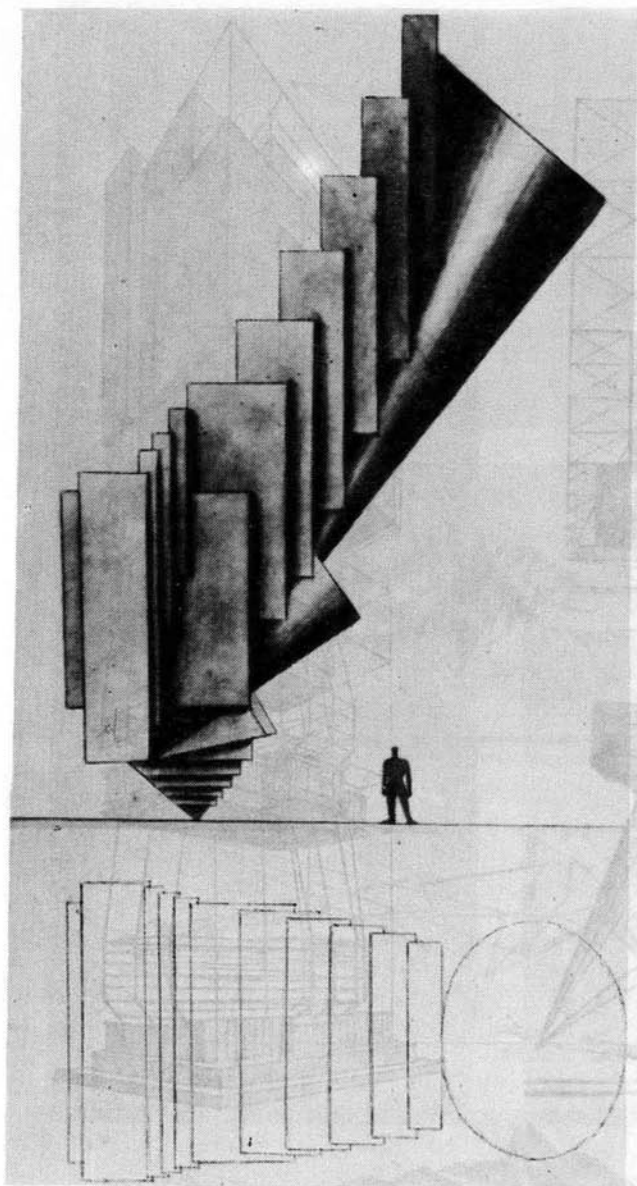
1	2
2	3 3
4	4 5



Производственное задание на выявление и выражение массы и веса. Склад на аэродроме, 1922 г. (руководители Н. Докучаев и Н. Ладовский)

1 - В. Петров - аксонометрия; 2 - Т. Варенцов - перспектива; 3 - 6 - Н. Травин - перспектива, эскиз, планы, разрезы

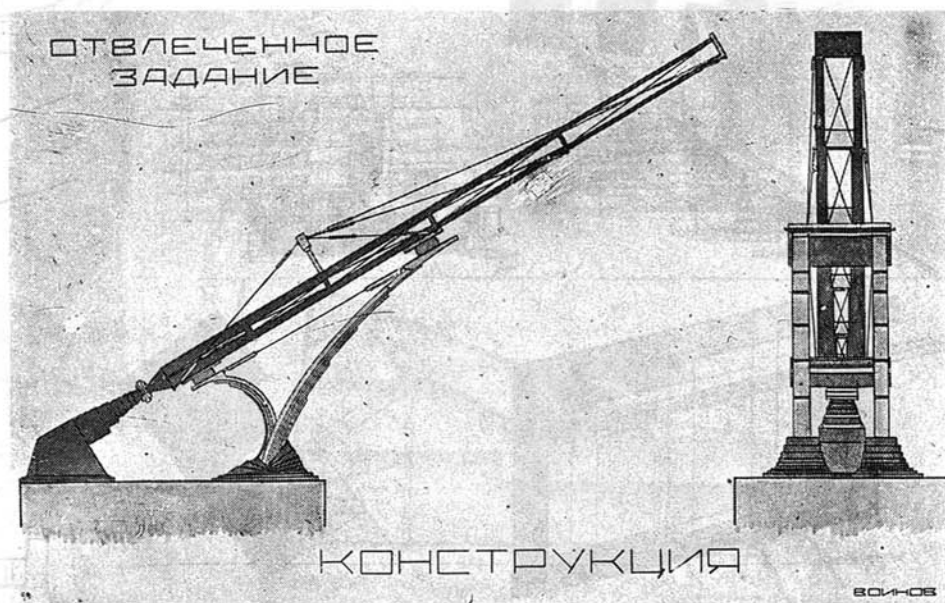
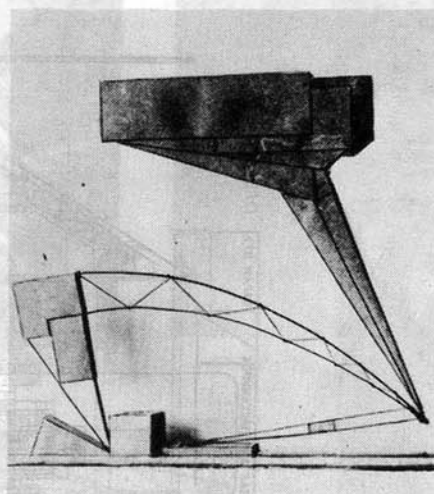
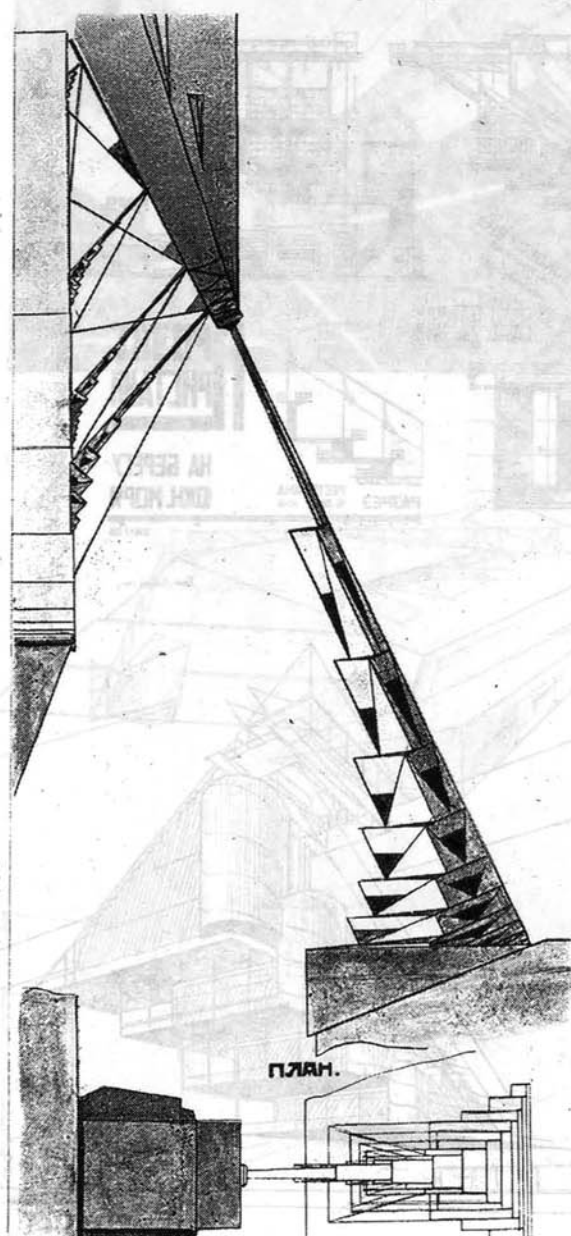
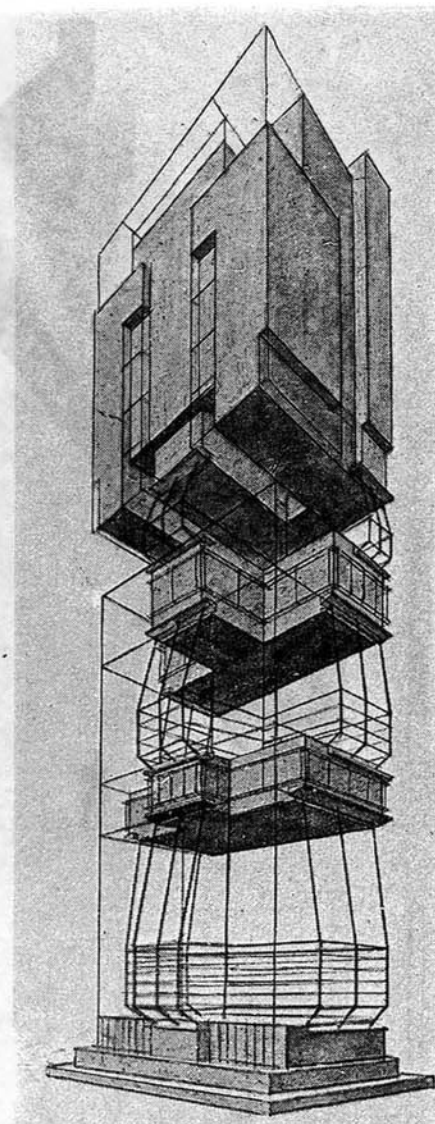
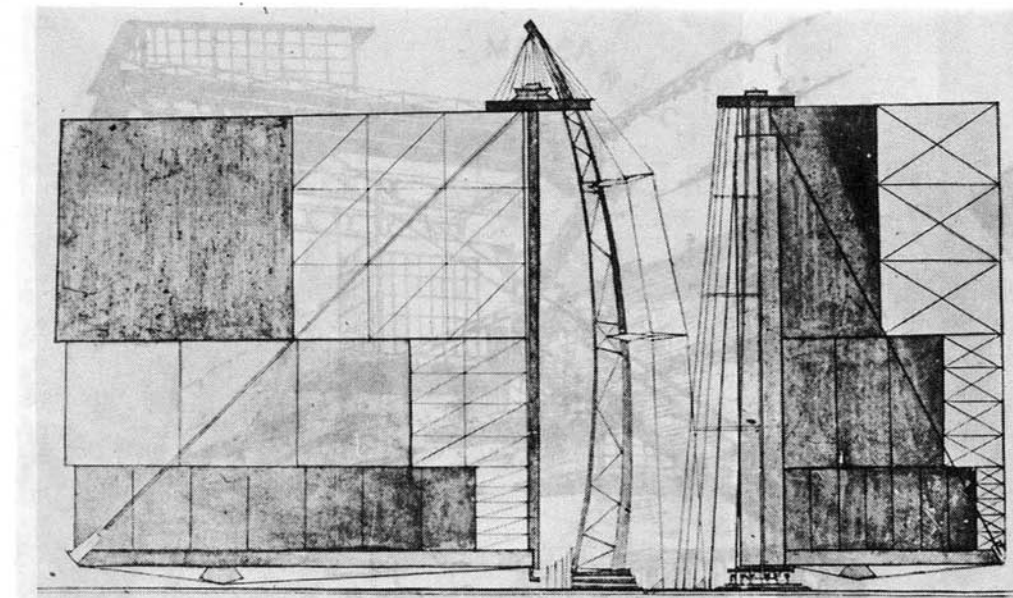
1	2
3	4
5	6



1	2
	3
4	5

1 - Отвлеченное задание на выявление физико-механических свойств формы (масса и устойчивость), 1922г. (руков. Н.Ладовский). А. Аркин - фасад, план; 2-5 - Производственное задание на выявление физико-механических свойств формы (масса и равновесие). Пристань и ресторан под

скалою над морем, 1923г. (руков. Н.Ладовский); Неизвестный автор - перспектива (2); В.Лавров - фасады, план, разрез, фрагменты (3); Неизвестный автор - фасады, планы (4); В.Симбирцев - перспектива (5)

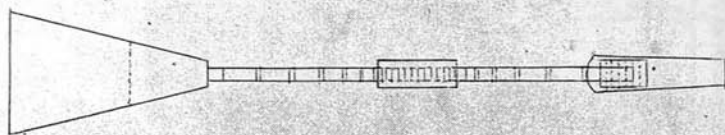
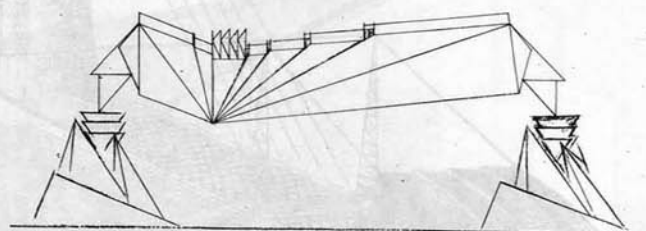
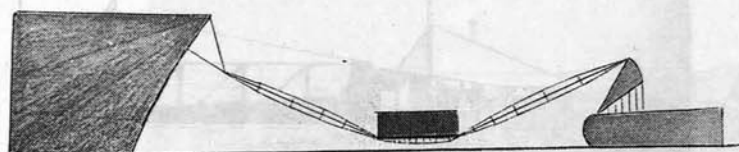
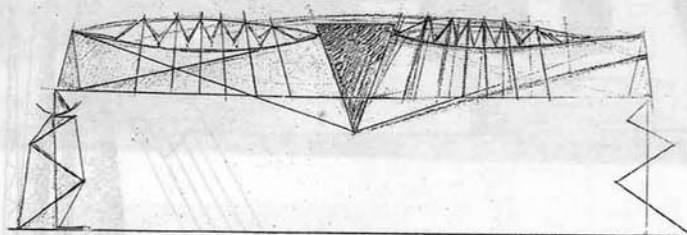
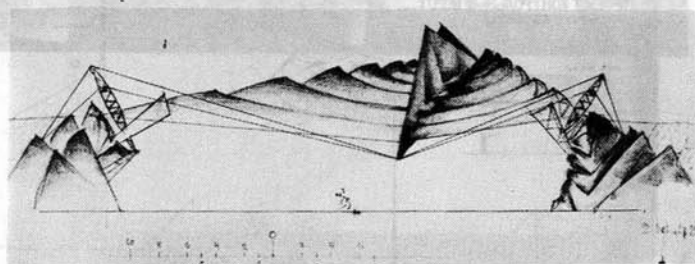
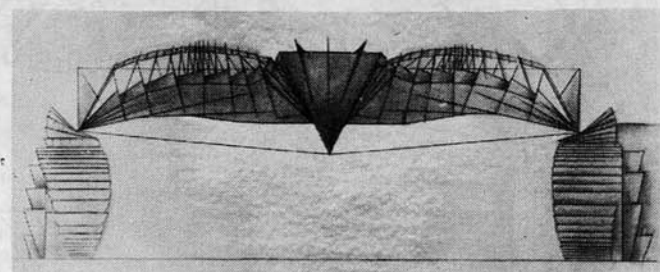
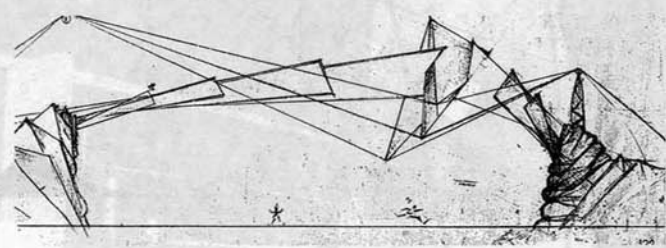
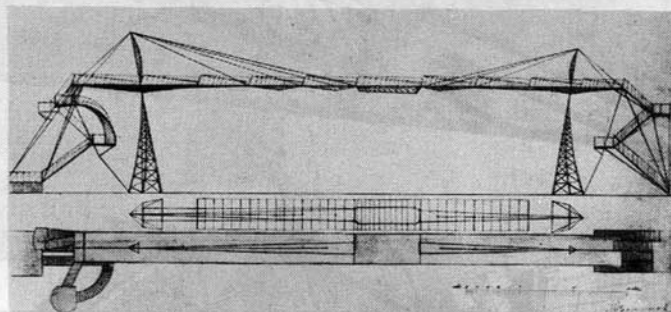
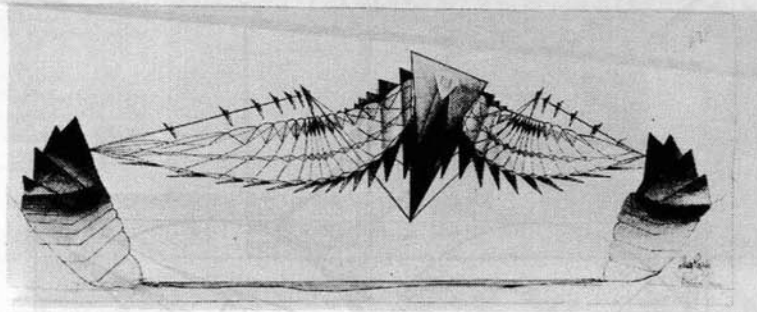
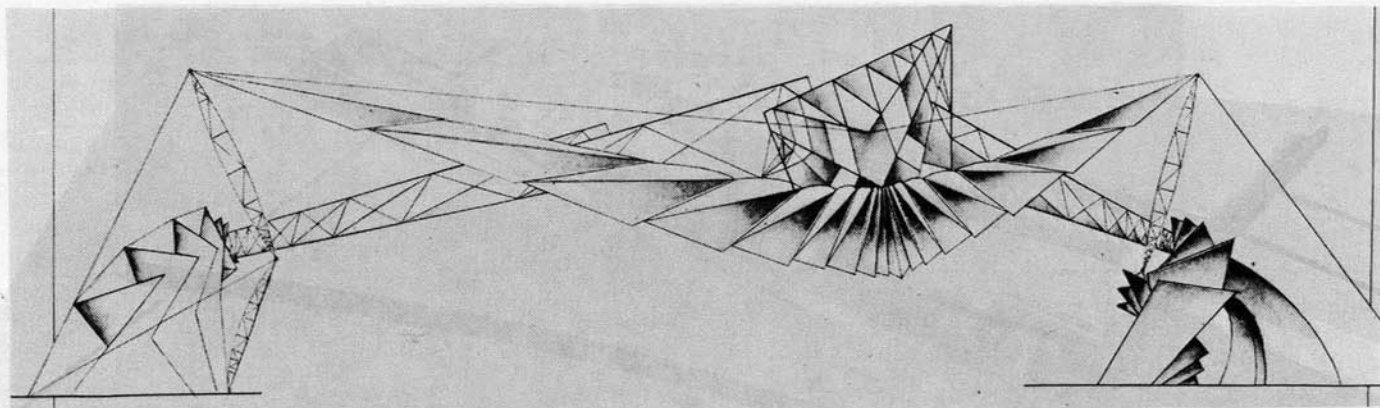


Отвлеченные задания на выявление конструкции. Первая половина 20-х годов (Обмас или Основное отделение)

1- сложная консольная конструкция (фасад); 2 - на выявление конструкции или на массу и вес (перспектива); 3- кронштейн (фа-

сад, план); 4 - на выявление конструкции или на массу и равновесие (макет); 5 - Воинов. Консоль (фасады)

1- сложная консольная конструкция (фасад); 2 - на выявление конструкции или на массу и вес (перспектива); 3- кронштейн (фа-

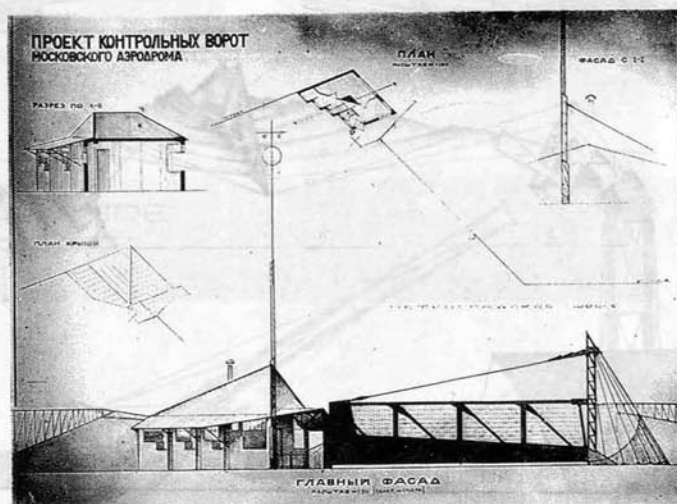
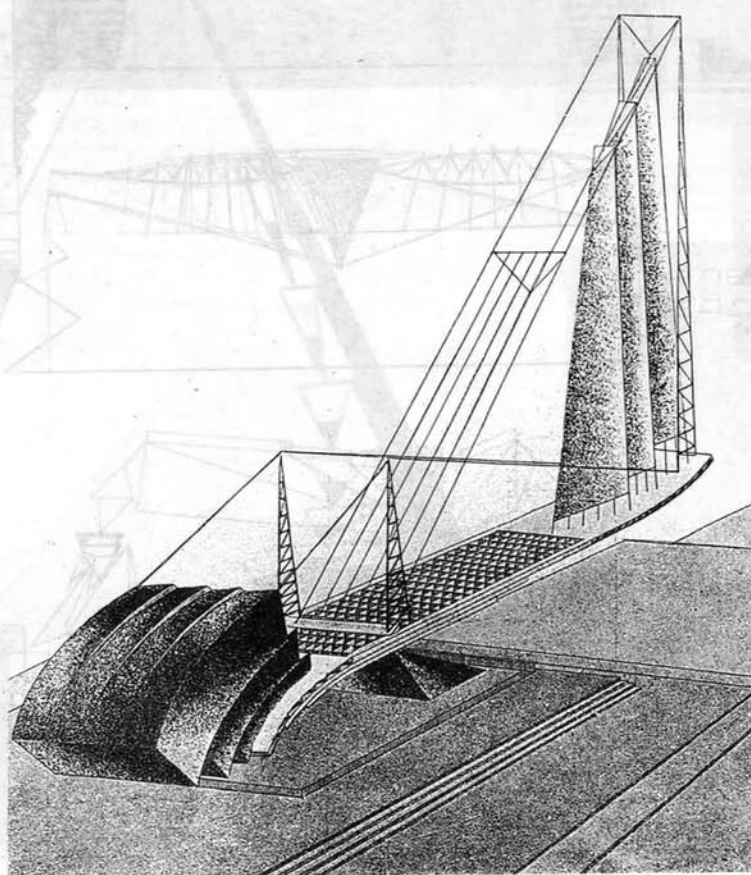
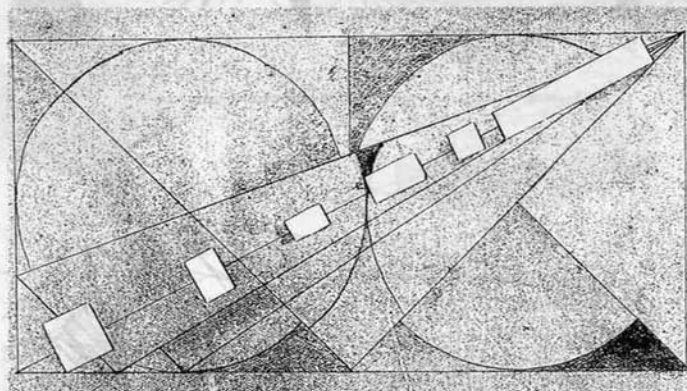
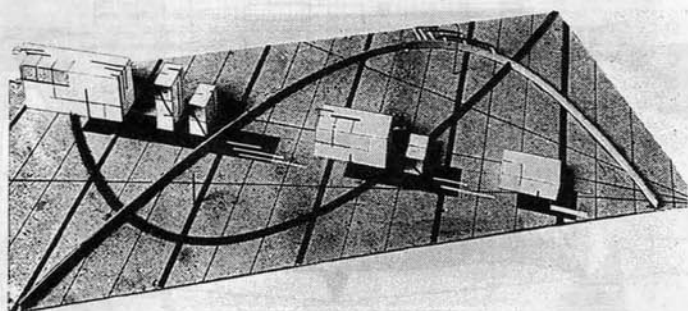
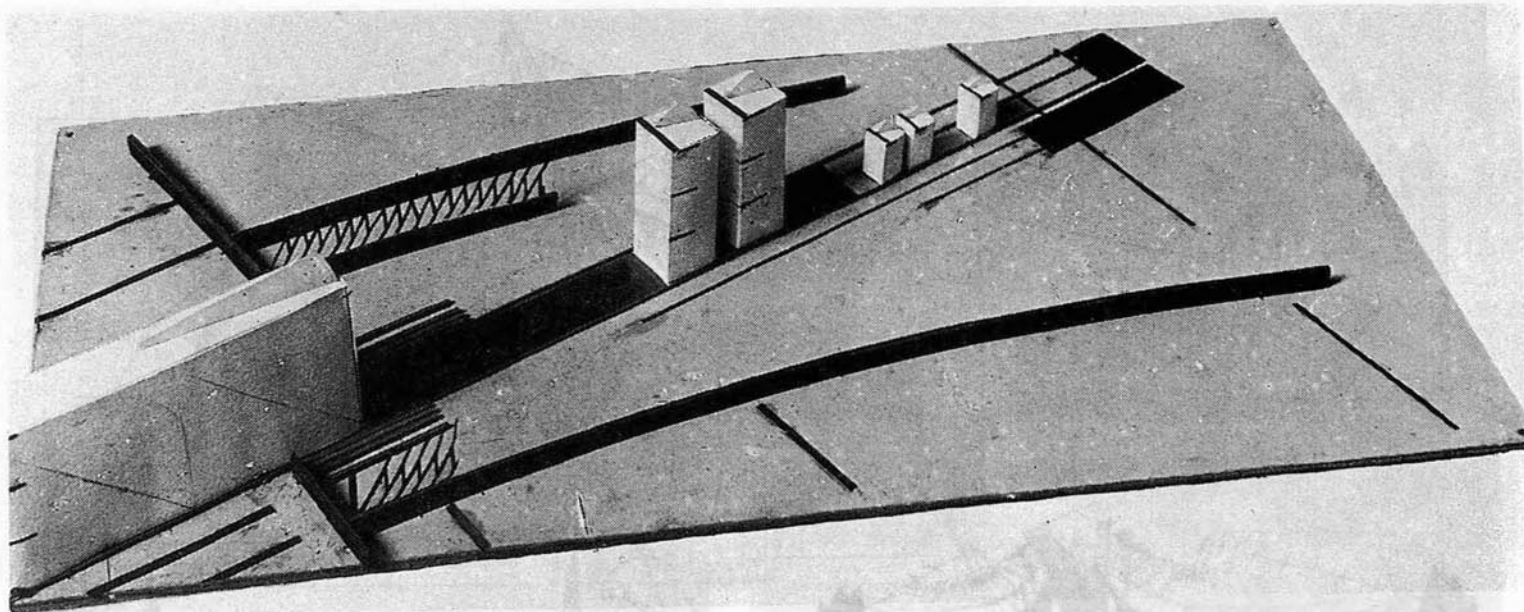


1	
2	3
4	5
6	7
8	9

Отвлеченное задание на выявление конструкции. Балка на двух опорах, 1922 г.: М. Коржев, варианты, эскизы (фасады) (1, 2, 4, 6); Т. Варенцов - фасад, план (3); Ю. Спасский - фасад (5); Н. Травин - фасад, эскиз (7); Е. Лавинская - фасад, план (8); И. Ламцов - фасад (9)

1 - 3 - Отвлеченное задание на выявление конструкции. Балка на двух опорах, 1922 г.: М. Коржев, варианты, эскизы (фасады) (1, 2, 4, 6); Т. Варенцов - фасад, план (3); Ю. Спасский - фасад (5); Н. Травин - фасад, эскиз (7); Е. Лавинская - фасад, план (8); И. Ламцов - фасад (9)

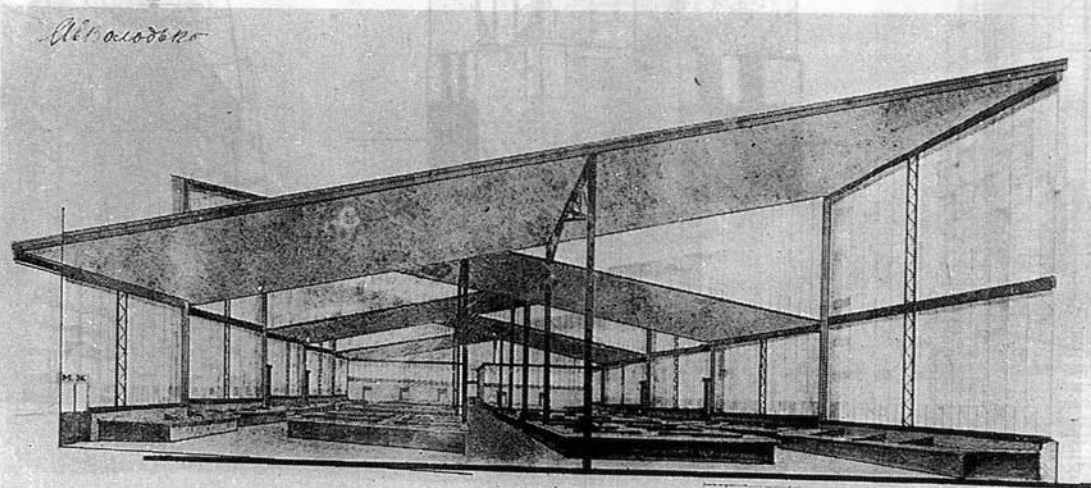
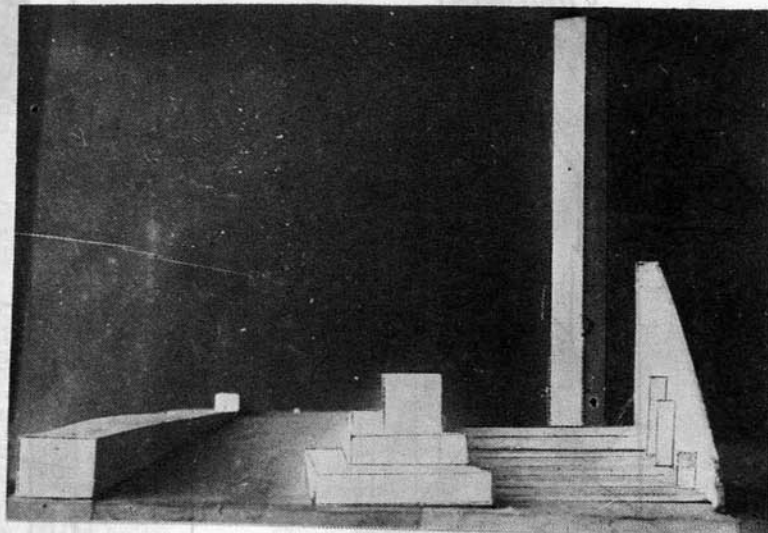
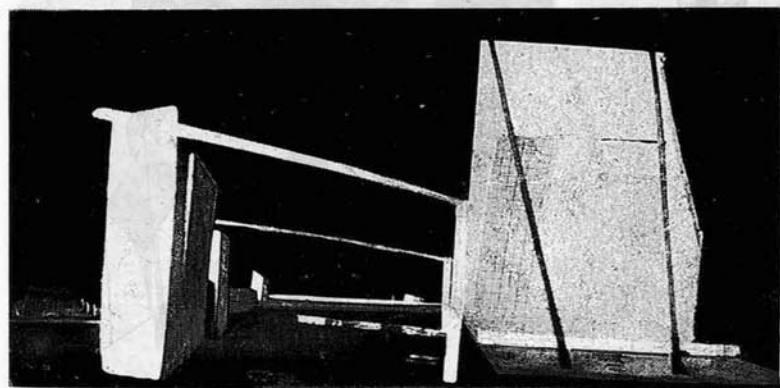
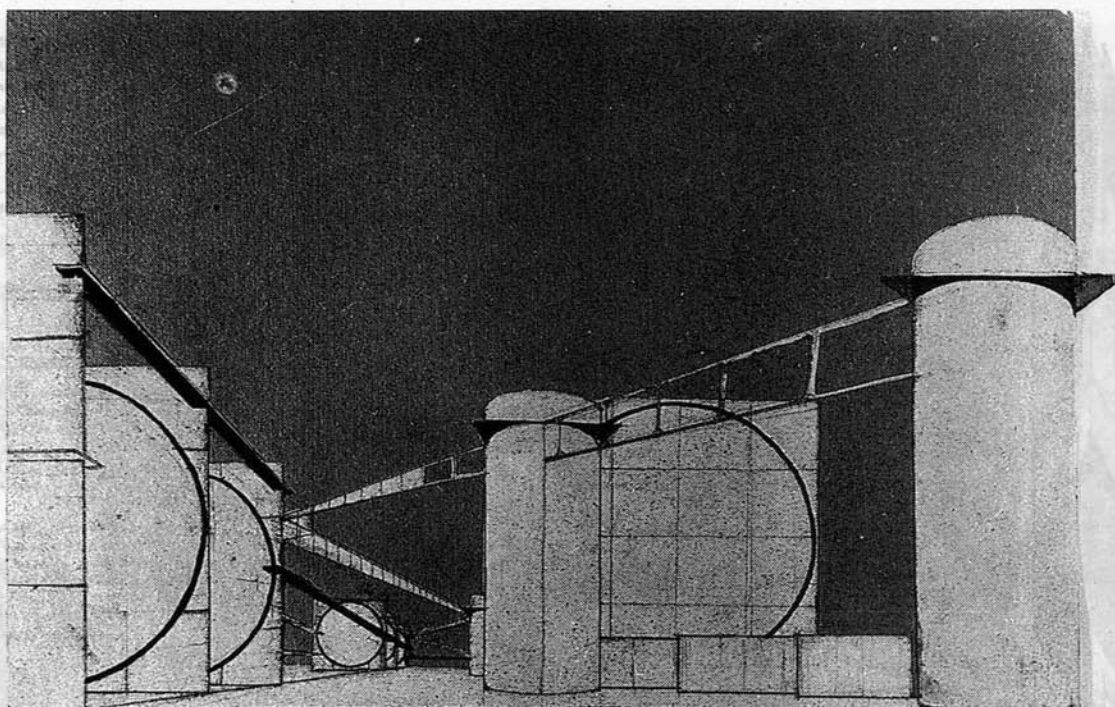
1	
2	3
4	5
6	7
8	9



1	
2	3
4	5

1 - 3 - Отвлеченное задание на выявление динамики, ритма, отношений и пропорций на плоскости, 1923 г. (руков. Н. Ладовский): И. Ламцов - макет (1); М. Туркус - макет (2); М. Коржев - план (коллаж) (3); 4 - Отвлеченное задание на выявление конструкции. Рычаг первого рода, 1921 г. (руков. Н. Ладовский). С. Лопатин

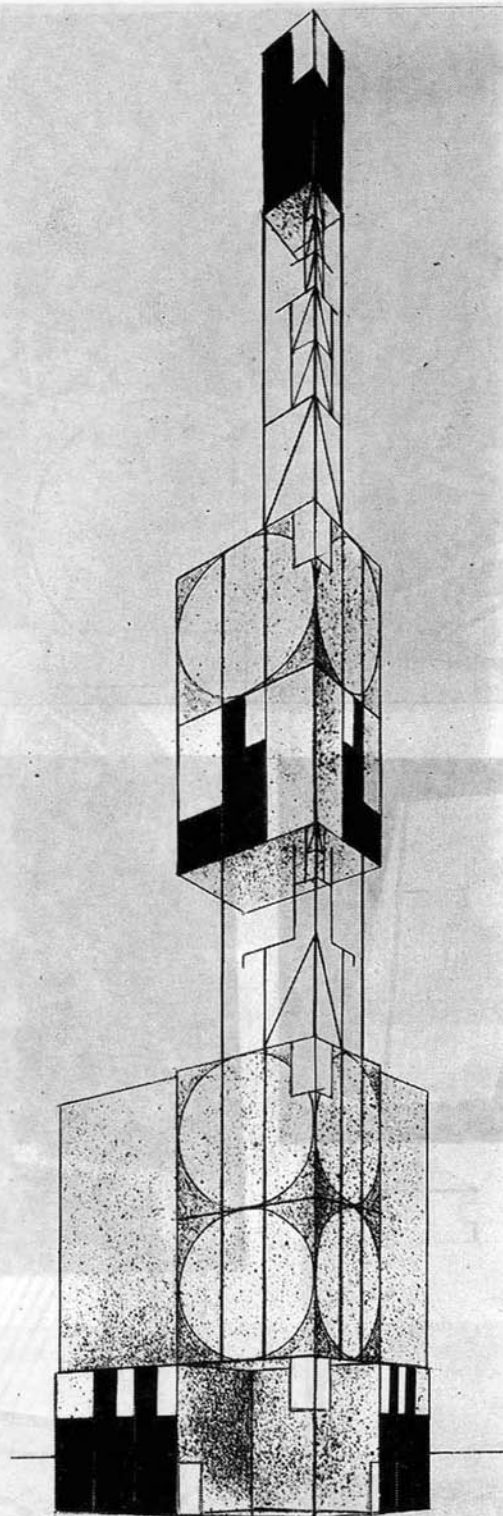
- перспектива; 5 - Производственное задание на выявление и выражение конструкции. Ворота аэродрома, 1923 г. (руков. Н. Докучаев). Н. Травин - фасады, разрез, план



1		
2		3
4		

1 - 3 - Отвлеченное задание на пространство (требуется слева - зрительно увеличить глубину пространства, а справа - уменьшить), 1923-1924 гг.: Н.Травин - перспектива (1); С.Гельфельд - макеты (два варианта) (2-3); 4 - Производственное задание на выявление и выражение простран-

ва. Крытый рынок, 1923-1924 гг. И.Володько - перспектива



A hand-drawn diagram of a rectangular prism. The front face is a square with side lengths of 15. The depth of the prism is also labeled as 15. The height of the prism is labeled as 15. The prism is oriented such that the front face is in the horizontal plane and the depth is along the vertical axis.

Хано: 3-кратная к ПБ по высоте.
 Имеет одну надгруппу, отсюда:
 две группы: $A = 1:1:15$ [16:10:15 и т.]
 и $B = 1:1:2$
 и $B = 1:1:3$.

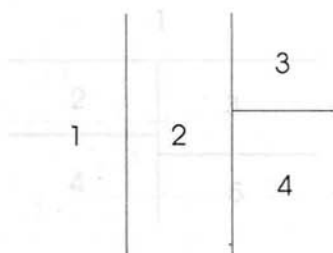
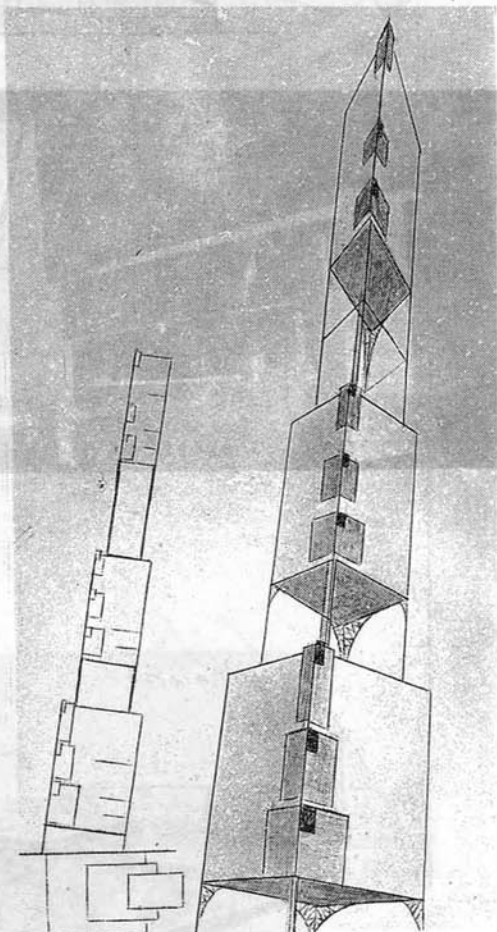
Модуль 1

1) Открытие Сторон, Интеллект,
пер. а также и личность вспомогательная
материальная вспомогательная вспомогательная

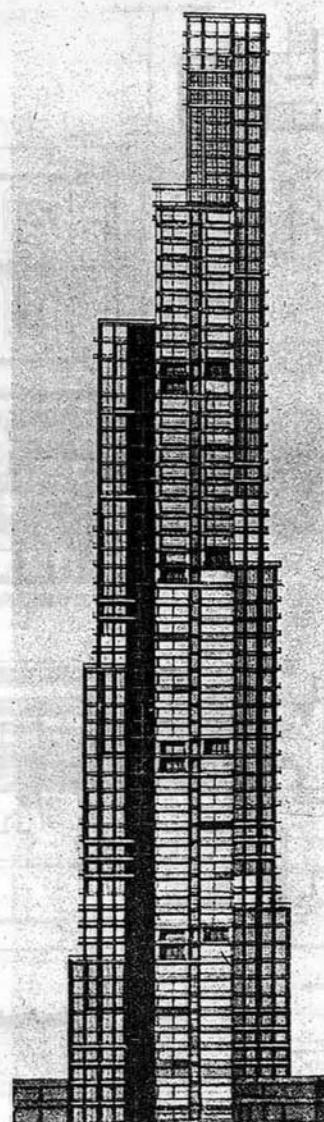
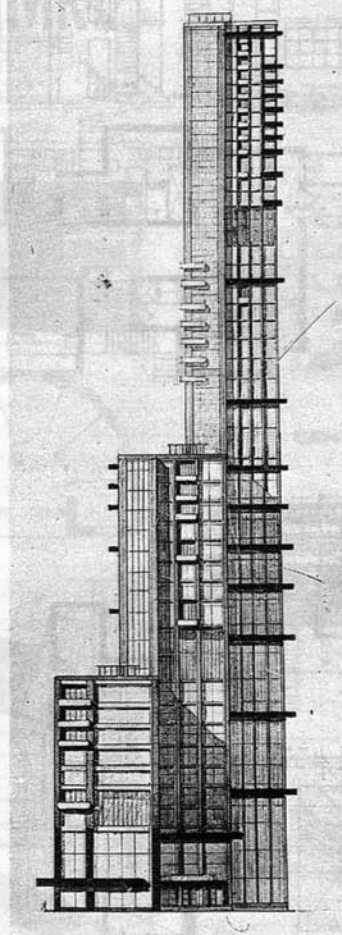
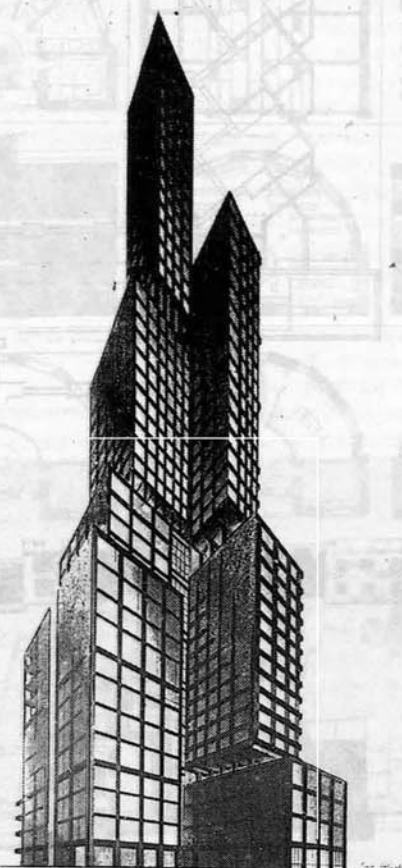
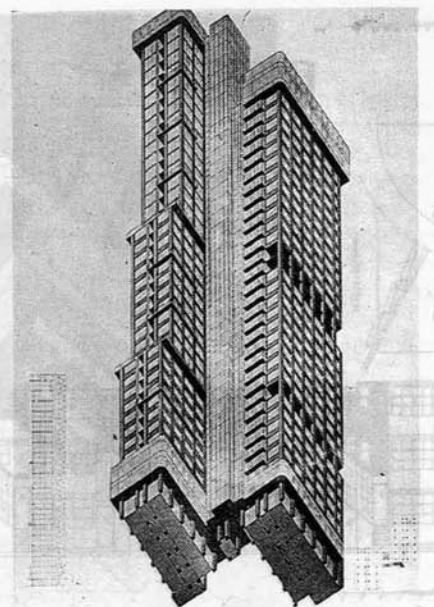
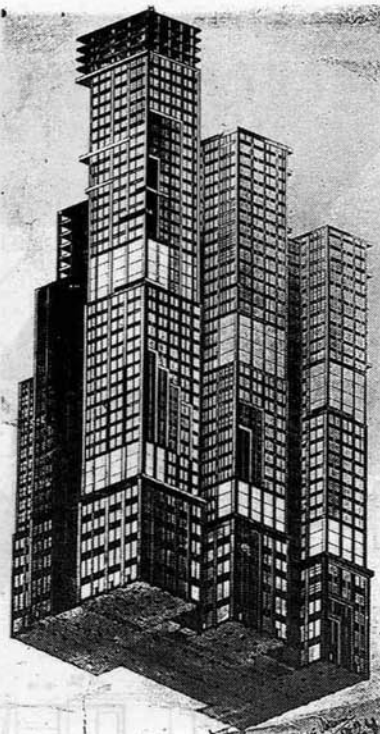
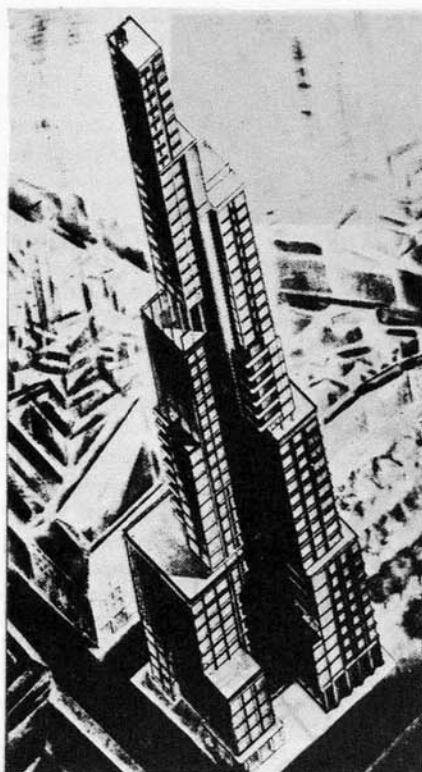
2) Поздрав домашних родственников в Кар-Н. Я.
включением в Сенатор его отношения, имена
включением в Кар-Н. Я. 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, 160, 165, 170, 175, 180, 185, 190, 195, 200, 205, 210, 215, 220, 225, 230, 235, 240, 245, 250, 255, 260, 265, 270, 275, 280, 285, 290, 295, 300, 305, 310, 315, 320, 325, 330, 335, 340, 345, 350, 355, 360, 365, 370, 375, 380, 385, 390, 395, 400, 405, 410, 415, 420, 425, 430, 435, 440, 445, 450, 455, 460, 465, 470, 475, 480, 485, 490, 495, 500, 505, 510, 515, 520, 525, 530, 535, 540, 545, 550, 555, 560, 565, 570, 575, 580, 585, 590, 595, 600, 605, 610, 615, 620, 625, 630, 635, 640, 645, 650, 655, 660, 665, 670, 675, 680, 685, 690, 695, 700, 705, 710, 715, 720, 725, 730, 735, 740, 745, 750, 755, 760, 765, 770, 775, 780, 785, 790, 795, 800, 805, 810, 815, 820, 825, 830, 835, 840, 845, 850, 855, 860, 865, 870, 875, 880, 885, 890, 895, 900, 905, 910, 915, 920, 925, 930, 935, 940, 945, 950, 955, 960, 965, 970, 975, 980, 985, 990, 995, 1000, 1005, 1010, 1015, 1020, 1025, 1030, 1035, 1040, 1045, 1050, 1055, 1060, 1065, 1070, 1075, 1080, 1085, 1090, 1095, 1100, 1105, 1110, 1115, 1120, 1125, 1130, 1135, 1140, 1145, 1150, 1155, 1160, 1165, 1170, 1175, 1180, 1185, 1190, 1195, 1200, 1205, 1210, 1215, 1220, 1225, 1230, 1235, 1240, 1245, 1250, 1255, 1260, 1265, 1270, 1275, 1280, 1285, 1290, 1295, 1300, 1305, 1310, 1315, 1320, 1325, 1330, 1335, 1340, 1345, 1350, 1355, 1360, 1365, 1370, 1375, 1380, 1385, 1390, 1395, 1400, 1405, 1410, 1415, 1420, 1425, 1430, 1435, 1440, 1445, 1450, 1455, 1460, 1465, 1470, 1475, 1480, 1485, 1490, 1495, 1500, 1505, 1510, 1515, 1520, 1525, 1530, 1535, 1540, 1545, 1550, 1555, 1560, 1565, 1570, 1575, 1580, 1585, 1590, 1595, 1600, 1605, 1610, 1615, 1620, 1625, 1630, 1635, 1640, 1645, 1650, 1655, 1660, 1665, 1670, 1675, 1680, 1685, 1690, 1695, 1700, 1705, 1710, 1715, 1720, 1725, 1730, 1735, 1740, 1745, 1750, 1755, 1760, 1765, 1770, 1775, 1780, 1785, 1790, 1795, 1800, 1805, 1810, 1815, 1820, 1825, 1830, 1835, 1840, 1845, 1850, 1855, 1860, 1865, 1870, 1875, 1880, 1885, 1890, 1895, 1900, 1905, 1910, 1915, 1920, 1925, 1930, 1935, 1940, 1945, 1950, 1955, 1960, 1965, 1970, 1975, 1980, 1985, 1990, 1995, 2000, 2005, 2010, 2015, 2020, 2025, 2030, 2035, 2040, 2045, 2050, 2055, 2060, 2065, 2070, 2075, 2080, 2085, 2090, 2095, 2100, 2105, 2110, 2115, 2120, 2125, 2130, 2135, 2140, 2145, 2150, 2155, 2160, 2165, 2170, 2175, 2180, 2185, 2190, 2195, 2200, 2205, 2210, 2215, 2220, 2225, 2230, 2235, 2240, 2245, 2250, 2255, 2260, 2265, 2270, 2275, 2280, 2285, 2290, 2295, 2300, 2305, 2310, 2315, 2320, 2325, 2330, 2335, 2340, 2345, 2350, 2355, 2360, 2365, 2370, 2375, 2380, 2385, 2390, 2395, 2400, 2405, 2410, 2415, 2420, 2425, 2430, 2435, 2440, 2445, 2450, 2455, 2460, 2465, 2470, 2475, 2480, 2485, 2490, 2495, 2500, 2505, 2510, 2515, 2520, 2525, 2530, 2535, 2540, 2545, 2550, 2555, 2560, 2565, 2570, 2575, 2580, 2585, 2590, 2595, 2600, 2605, 2610, 2615, 2620, 2625, 2630, 2635, 2640, 2645, 2650, 2655, 2660, 2665, 2670, 2675, 2680, 2685, 2690, 2695, 2700, 2705, 2710, 2715, 2720, 2725, 2730, 2735, 2740, 2745, 2750, 2755, 2760, 2765, 2770, 2775, 2780, 2785, 2790, 2795, 2800, 2805, 2810, 2815, 2820, 2825, 2830, 2835, 2840, 2845, 2850, 2855, 2860, 2865, 2870, 2875, 2880, 2885, 2890, 2895, 2900, 2905, 2910, 2915, 2920, 2925, 2930, 2935, 2940, 2945, 2950, 2955, 2960, 2965, 2970, 2975, 2980, 2985, 2990, 2995, 3000, 3005, 3010, 3015, 3020, 3025, 3030, 3035, 3040, 3045, 3050, 3055, 3060, 3065, 3070, 3075, 3080, 3085, 3090, 3095, 3100, 3105, 3110, 3115, 3120, 3125, 3130, 3135, 3140, 3145, 3150, 3155, 3160, 3165, 3170, 3175, 3180, 3185, 3190, 3195, 3200, 3205, 3210, 3215, 3220, 3225, 3230, 3235, 3240, 3245, 3250, 3255, 3260, 3265, 3270, 3275, 3280, 3285, 3290, 3295, 3300, 3305, 3310, 3315, 3320, 3325, 3330, 3335, 3340, 3345, 3350, 3355, 3360, 3365, 3370, 3375, 3380, 3385, 3390, 3395, 3400, 3405, 3410, 3415, 3420, 3425, 3430, 3435, 3440, 3445, 3450, 3455, 3460, 3465, 3470, 3475, 3480, 3485, 3490, 3495, 3500, 3505, 3510, 3515, 3520, 3525, 3530, 3535, 3540, 3545, 3550, 35

3) С. И. Мамин доктор исторических наук
институт в деревне, дворянские земли в войну
со Скоростеню 1-2-3.

4. Гитлер — это агрессивные газы, которые имеют
свойство комбинироваться с другими веществами.
С его помощью можно сделать из воздуха
НК-вертушку, которая будет вращаться и
вращать. Вращение — это движение
вращательного характера, которое имеет
свойство вращаться.



3 - Программа задания (Н.Ладовский, май 1924г.); 1 - Г.Глушенко - перспектива; 2 - А.Силченков - перспектива; 4 - И.Иозефович - перспектива, план, фасад.

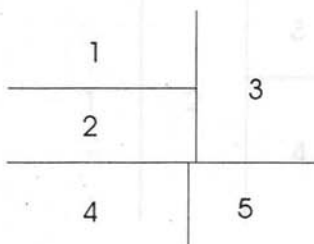
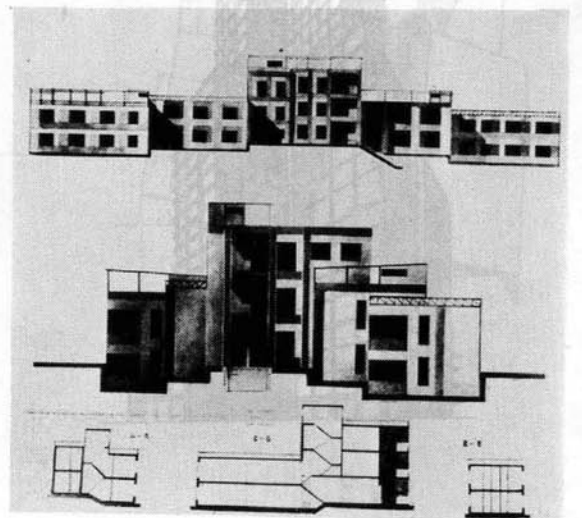
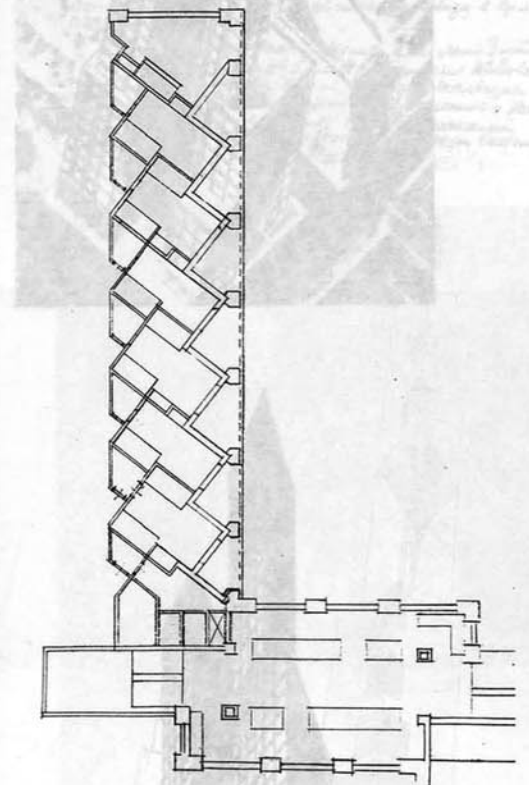
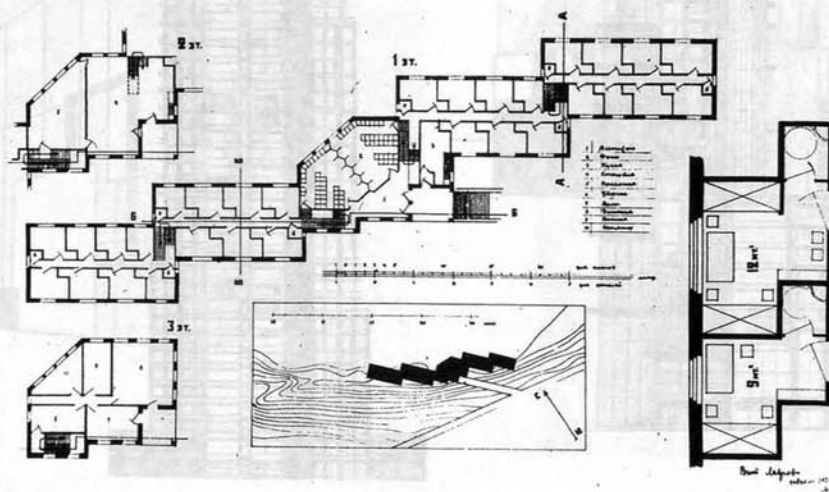
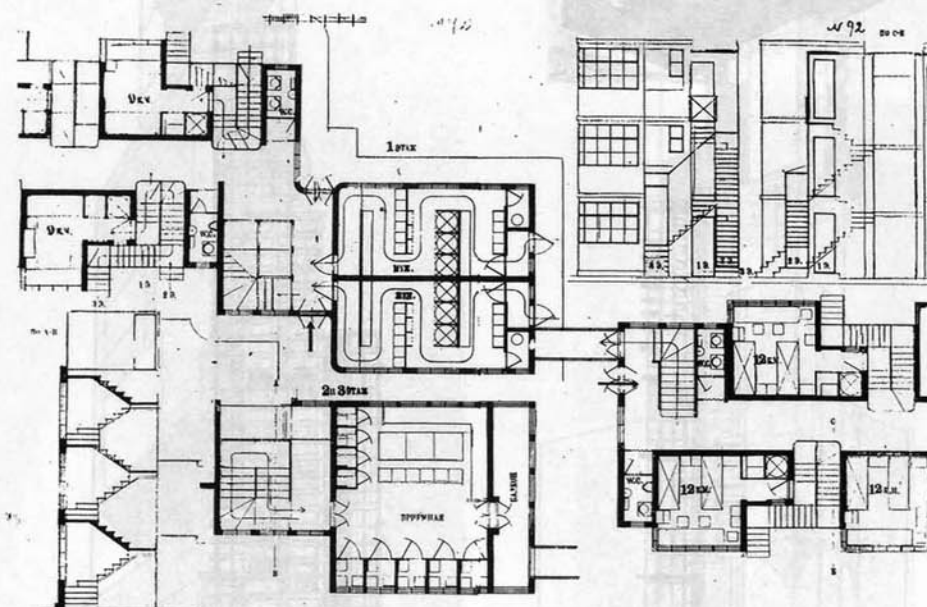
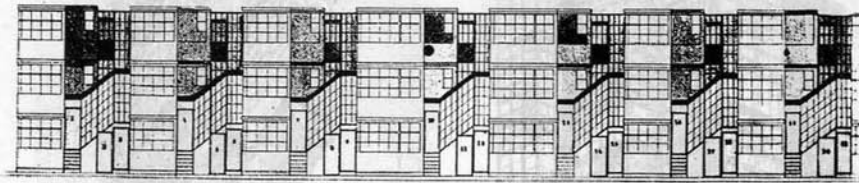
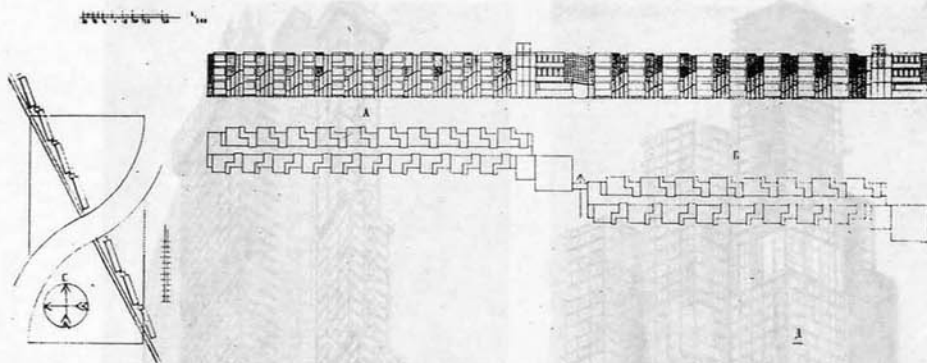


1	2	3
4	5	6

Производственное задание на выявление динамики, ритма, отношений и пропорций по вертикали. Небоскреб ВСНХ в Москве, 1924-1925 гг. (руков. Н.Ладовский)

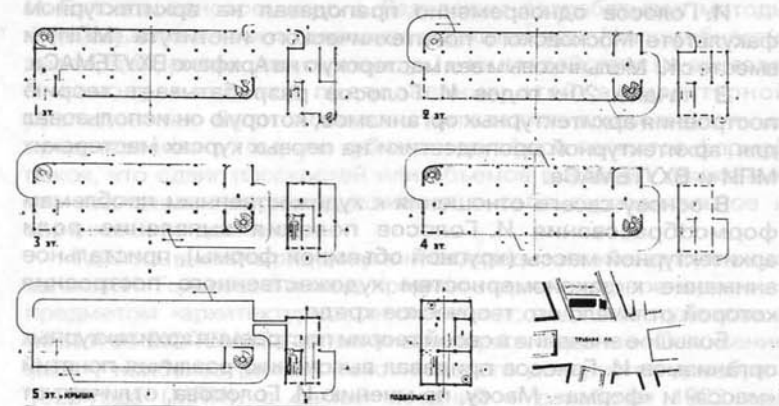
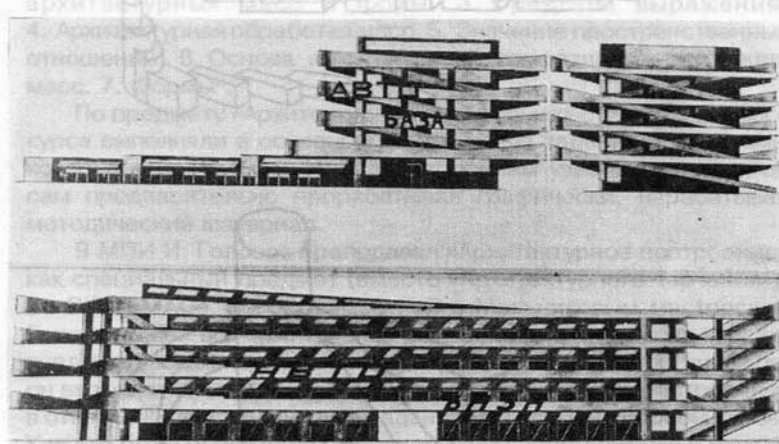
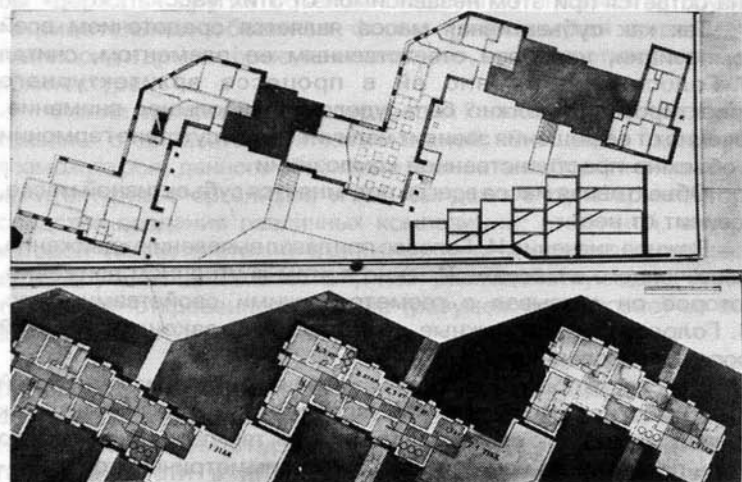
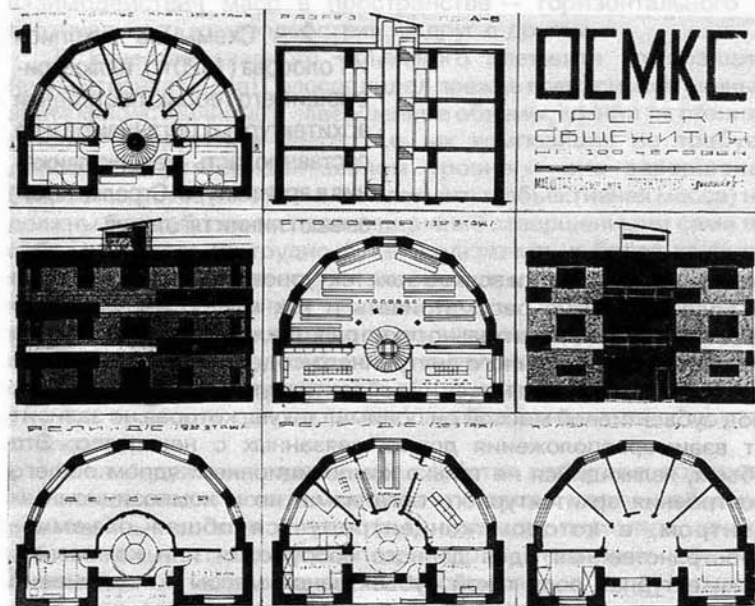
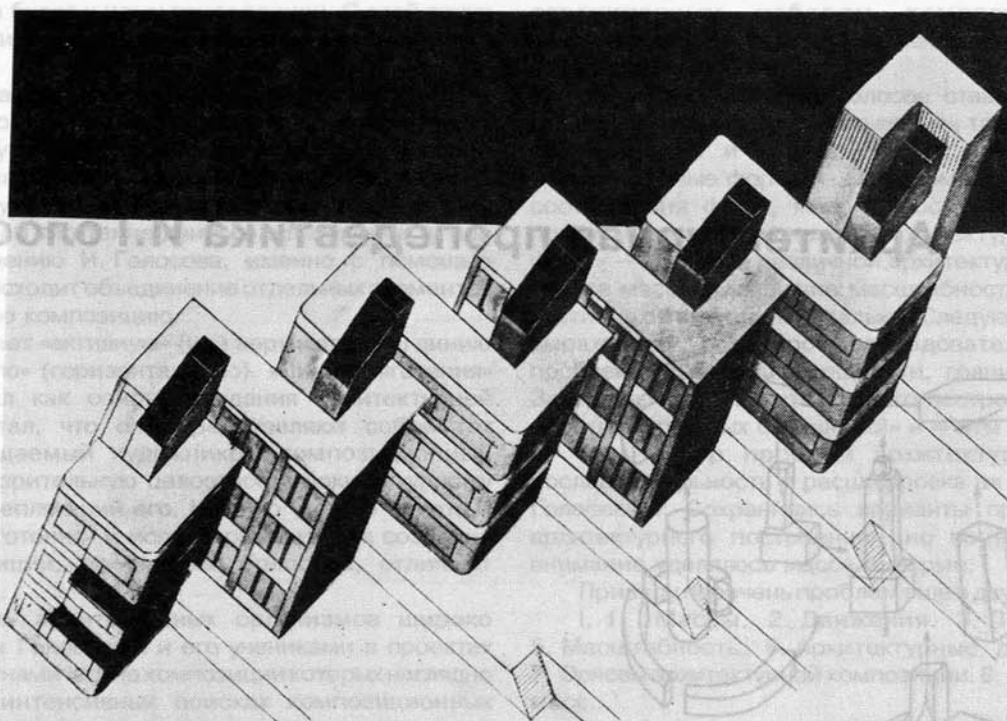
1 - С.Лопатин - аксонометрия; 2 - Ю.Мушинский - аксономет-

рия; 3 - Г.Глушенко - аксонометрия; 4 - В.Лавров - перспектива; 5 - И.Иозефович - фасад 6 - И.Володько - фасад



1, 2 - М.Туркус. Коммунальный дом для рабочих (мастерская Н.Ладовского). Дополнительное композиционное задание - на ритм, 1923 г. Генплан, фасады, планы, разрезы; 3 - 5 - Общежитие для спортсменов при Международном Красном стадионе (мастерская Н.Ладовского). Допол-

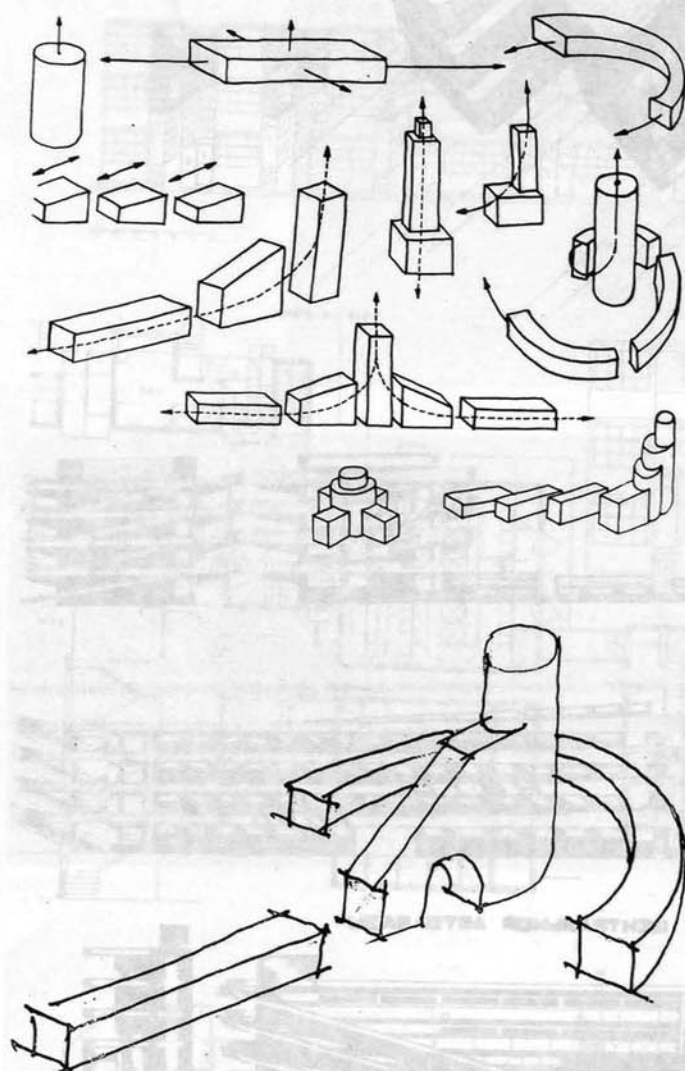
нительное композиционное задание - на ритм, 1924-1925 гг.: А.Сильченков (план-эскиз); В.Лавров (фасады, разрезы, планы, генплан).



1 - 3 - Общежитие для спортсменов при Международном Красном стадионе (мастерская Н.Ладовского). Дополнительное композиционное задание - на ритм, 1924-1925 гг.: В. Попов (аксонометрия) (1); Г. Крутиков (фасады, планы, разрезы) (2); автор неизвестен (планы, разрез) (3);

4 - 6 - Центральная автобаза в Москве (мастерская Н. Ладовского). Дополнительное композиционное задание - на ритм, 1924 г.: Ю. Мушинский (фасады) (4); В. Лавров (фасад, планы, генплан) (5 - 6)

Архитектурная пропедевтика И.Голосова



1, 2 - Схемы из рукописи И.Голосова (1920 г.), иллюстрирующие его теорию построения архитектурных организмов и ее составную часть - теорию движения в архитектуре. Стрелки показывают линии тяготения

И. Голосов одновременно преподавал на архитектурном факультете Московского политехнического института (МПИ) и вместе с К. Мельниковым вел мастерскую на Архфаке ВХУТЕМАСа.

В начале 20-х годов И. Голосов разрабатывает теорию построения архитектурных организмов, которую он использовал для архитектурной пропедевтики на первых курсах мастерских МПИ и ВХУТЕМАСа.

В основу своего отношения к художественным проблемам формообразования И. Голосов положил выявление роли архитектурной массы (крупной объемной формы), пристальное внимание к закономерностям художественного построения которой отличало его творческое кредо.

Большое значение в своей теории построения архитектурных организмов И. Голосов придавал выяснению различия понятий «масса» и «форма». Массу, по мнению И. Голосова, отличает от формы ее нейтральность к весу, структуре, материалу, плотности и т.д. Все эти физические свойства, считал он, могут быть присущи только форме, а не массе. Под массой И. Голосов понимал простейшую объемную форму, не несущую в себе никакого внутреннего содержания. Форме же наоборот, зависима от определенного содержания, выявляет это содержание, т.е. архитектурная форма это масса с определенным содержанием, это совокупность массы и идеи (архитектурного содержания), ее

создавшей. Поэтому и всякое архитектурное сооружение, считал И. Голосов, можно рассматривать и как массу, выражающую свое положение относительно пространства, и как форму, несущую отпечаток определенного внутреннего содержания.

И. Голосов делил массу на «объективную» и «субъективную». Под субъективной массой он понимал такую, которая не зависит от взаиморасположения других связанных с ней масс. Это объем, являющийся не только композиционным ядром общего построения архитектурного организма, но и композиционным центром, в котором концентрируется общая объемно-пространственная идея данного сооружения или комплекса. Архитектурная роль такой субъективной массы -- подчинение всех остальных входящих в общую композицию масс, хотя сама она остается при этом независимой от этих масс.

Так как субъективная масса является средоточием всей композиции, наиболее ответственным ее элементом, считал И. Голосов, то именно ей в процессе архитектурного проектирования должно быть уделено наибольшее внимание. Именно от ее решения зависит наличие или отсутствие гармонии в объемно-пространственной композиции.

Объективная масса всегда подчиняется субъективной массе, зависит от нее.

Важное значение И. Голосов придавал выявлению «движения, заключенного в массах». Именно в этом внутреннем движении, которое он связывал с геометрическими свойствами масс, И. Голосов видел важные предпосылки закономерностей формообразования.

И. Голосов подразделял субъективную массу на массу простой зависимости и массу сложной зависимости. Первая -- это, как правило, полностью симметричный объем, тяготеющий к развитию лишь по вертикальной оси. Вторая (несимметричный объем) -- сама является определяющей (субъективной) в данной композиции, но одновременно играет подчиненную роль по отношению к главной (субъективной) массе объемно-пространственной композиции другого архитектурного организма.

Несимметричные объемы интересовали И. Голосова как части композиции, более активно взаимодействующие с другими. В отличие от симметричного полностью уравновешенного объема для асимметричного объема безразлично, с какой стороны и

какой по форме объем будет к нему присоединен. С этой точки зрения И. Голосова и интересовало «движение, заключенное в массах».

И. Голосов вводит в свою теорию еще одно новое понятие -- «линия тяготения». По его мнению, всякий организм несет заложенную в нем силу, некий импульс, представляющий собой «равнодействующую напряжений всех элементов организма». Вот эту равнодействующую И. Голосов и называл «линией тяготения», выражающей тяготение данного организма в ту или иную сторону. По мнению И. Голосова, именно с помощью «линий тяготения» происходит объединение отдельных элементов в общую архитектурную композицию.

И. Голосов различает «активную» (или вертикальную) линию тяготения и «пассивную» (горизонтальную). «Линии тяготения» Голосов рассматривал как основу создания архитектурной композиции. Он считал, что они представляют собой тот невидимый, но ощущаемый художником композиционный «каркас», придающий зрительную целостность архитектурному организму, как бы скрепляющий его. Именно умение видеть и чувствовать «линии тяготения» и использовать их для создания гармоничной композиции, по мнению Голосова, отличают подлинного художника.

«Линии тяготения» архитектурных организмов широко использовались самим Голосовым и его учениками в проектах начала 1920-х годов, динамические композиции которых наглядно свидетельствуют об интенсивных поисках композиционных приемов выражения «движения масс», выявления активного взаимодействия масс в пространстве -- горизонтального и вертикального взаимодействия их друг с другом.

В качестве главного объемного элемента композиции (субъективная масса) Голосов видел прежде всего симметричные зрительно устойчивые и завершенные объемы, «линии тяготения» которых направлены вверх, т.е. их композиция не требует дополнения в горизонтальном уровне -- она завершенна. Второстепенные же объемные элементы (объективная масса) не должны быть абсолютно композиционно завершенными сами по себе, ибо тогда их трудно будет подключить к более крупной композиции. Лишь при отсутствии симметрии у объема возникает горизонтальная «линия тяготения», т.е. замкнутая в себе композиция как бы размыкается в одном или нескольких местах, система становится «открытой», выявляются направления ее предпочтительного дополнения с той или другой стороны или (что по существу одно и то же) присоединения ее к другой композиции.

Анализируя композиционные свойства различных объемов, И. Голосов вводит понятие «отдельно живущих масс» -- объемы, равноценные со всех сторон (куб, цилиндр, пирамида, конус, вертикальный параллелепипед и др.). Некоторые объемы (вертикальный полусфера, четверть шара и др.) не могут использоваться как самостоятельные элементы -- их должны как бы «держат» другие объемы. Выделяет И. Голосов и группу «отрицательных объемных форм» (опрокинутая пирамида, эллипсоид и др.), которые, по его мнению, как бы противопоставлены архитектуре.

«Линия тяготения», согласно теории Голосова, не обязательно связана с динамической композицией. Они лишь выявляют возможную роль данного объемного элемента в общей композиции архитектурного организма и как бы дают в руки архитектора средство создания различных композиций: статичной, внутри которой «линии тяготения» отдельных элементов уравнивают друг друга, и динамической, где равнодействующая «линий тяготения» откровенно выявлена (разумеется, условно) во вне архитектурного организма.

Теория построения архитектурных организмов разрабатывалась И. Голосовым в 1920--1924 годах в процессе занятий со студентами МПИ и ВХУТЕМАСа. Он начал с того, что предложил заменить курс архитектурного черчения, который ему поручили вести в МПИ, курсом построения архитектурной композиции. Архитектурное черчение, с которого обычно начиналось знакомство студентов со своей будущей профессией, состояло, как правило, из вычерчивания и отмычки классических ордеров. Голосов предложил заменить изучение конкретных форм классических ордеров на первом курсе изучением общих принципов архитектурной композиции, назвав этот предмет «архитектурное построение».

Он предложил на первом курсе знакомить студентов с

ограниченным набором композиционных проблем, последовательность и взаимосвязь которых отражали личную концепцию Голосова.

На первое место И. Голосов ставил тему «Архитектурные массы», в которой прорабатывались такие вопросы: положения, соотношения и масштабность масс. Затем изучались «Архитектурные формы» -- зависимость формы от содержания, соотношения форм, масштабность форм. Далее программа предусматривала изучение «Архитектурной обработки масс и форм» -- значение различной архитектурной обработки одной и той же массы, выявление масштабности массы обработкой ее части архитектурной деталью. Следующая тема -- «Средства выражения», в которой последовательно рассматривались проблемы выявления мощности, грации и идеи сооружения. Завершают курс архитектурного построения темы -- «Значение пространственных отношений» и «Ритм в архитектуре».

Сам набор проблем архитектурной композиции, их последовательность и расшифровка не сразу были отработаны Голосовым. Сохранились варианты программ «Прохождение архитектурного построения», но во всех вариантах главное внимание уделялось массе и форме.

Приведу перечень проблем еще в двух вариантах программы:

I. 1. Массы. 2. Движения. 3. Пропорции. 4. Формы. 5. Масштабность. 6. Архитектурные детали и их значение. 7. Основы архитектурной композиции. 8. Ситуация архитектурных масс...¹

II. 1. Архитектурные массы и формы. 2. Масштабность архитектурных масс и форм. 3. Средства выражения. 4. Архитектурная обработка масс. 5. Значение пространственных отношений. 6. Основа архитектурной композиции -- ситуация масс. 7. Формы².

По предмету «Архитектурное построение» студенты первого курса выполняли в основном формальные задания, программы которых разрабатывал И. Голосов, причем учебные задания он сам предварительно прорабатывал графически, наработывая методический материал.

В МПИ И. Голосов преподавал «Архитектурное построение» как специальный предмет (вместо «Архитектурного черчения»). Во ВХУТЕМАСе, где в совместной с Мельниковым мастерской Голосов имел возможность более широко (т.е. на всех курсах) внедрять свою концепцию построения архитектурных организмов, он включает элементы программы «Архитектурного построения» в отвлеченные и конкретные задания не только на первом курсе. Как это было принято на Основном отделении Архфака в начале 20-х годов анализировались и памятники архитектурного прошлого.

Одни и те же задания по «Архитектурному построению» (т.е. по архитектурной пропедевтике) давались И. Голосовым сначала в МПИ, затем во ВХУТЕМАСе. По некоторым заданиям сохранились два идентичных по содержанию текста задания -- одно для МПИ, другое для ВХУТЕМАСа, но первые датированы несколькими месяцами раньше.

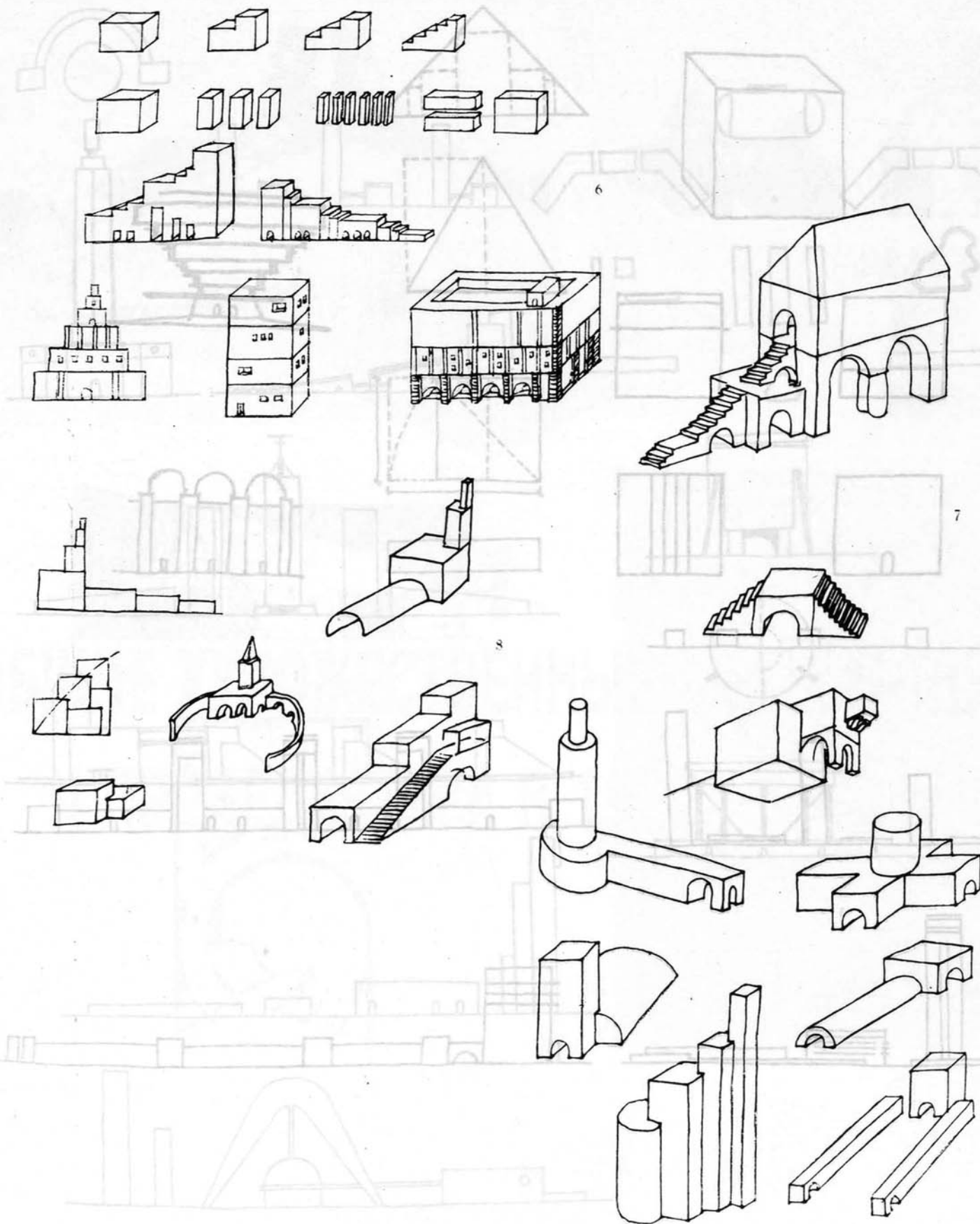
Таким образом, на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа И. Голосов одновременно с Ладовским разрабатывал методы формального анализа элементов архитектуры (масштабности, пропорций, ритма, движения и др.) и их воздействия на зрителя. В основу методики преподавания этой архитектурной пропедевтики были положены символическо-композиционные представления о том, что куб или полусфера являются формой покоя, что сдвиг плоскостей или объемов выражает движение, что наклонная плоскость сочетает в себе горизонтальное и вертикальное движение.

Удалось выявить ряд документов, среди них: концептуальные записки И. Голосова о замене предмета «архитектурное черчение» предметом «архитектурное построение»; задания студентам в МПИ и во ВХУТЕМАСе, в том числе первое задание «Положение масс», наиболее ранний текст которого датируется декабрем 1920 года (МПИ), а самый поздний -- декабрем 1923 года (ВХУТЕМАС). Среди графических работ -- методические схемы И. Голосова и разработки студентов. Ряд схем восстановил по памяти один из учеников И. Голосова по ВХУТЕМАСу.

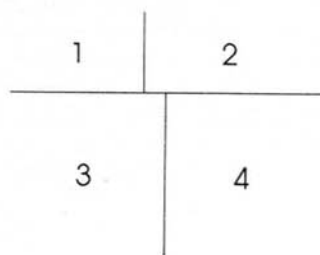
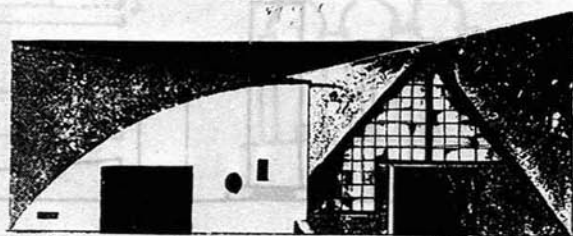
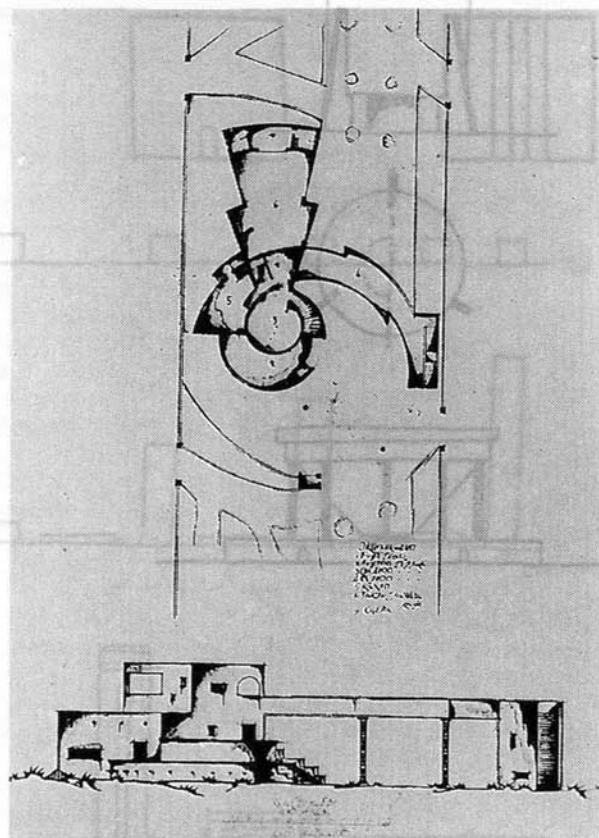
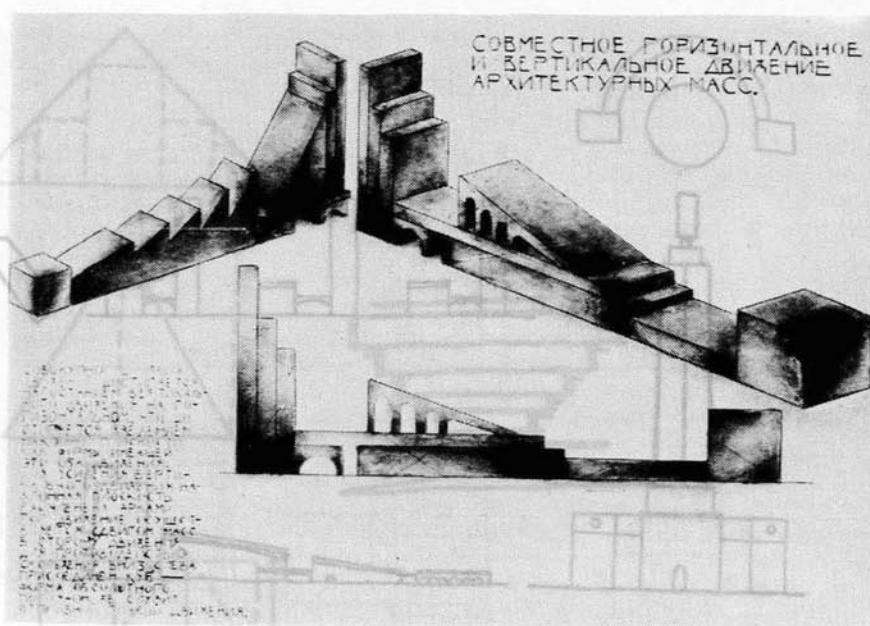
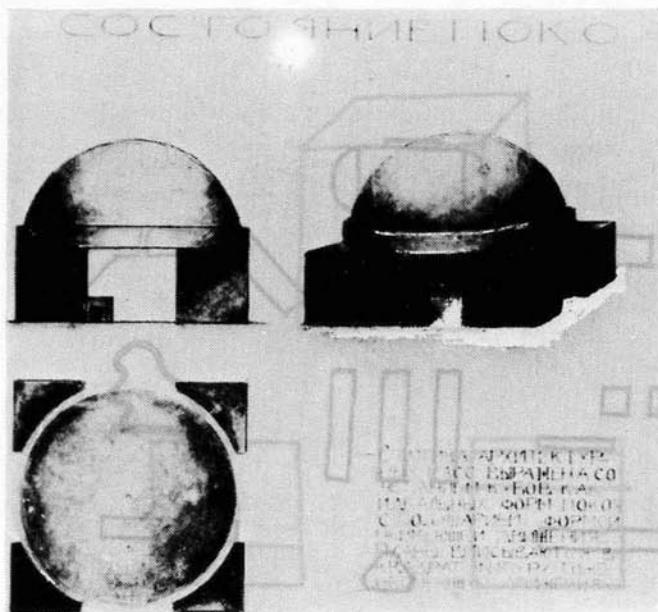
Судя по документам архитектурные пропедевтические задания выдавались в мастерской И. Голосова и К. Мельникова с 1920 по 1924 год (т.е. в течение четырех учебных годов) студентам I и II курсов.

¹ЦГАЛИ, ф. 1979, оп. 1, д. 71, л. 165.

²Там же, д. 66, л. 12--13.



1 - Учебно-методические разработки И.Голосова (схемы из рукописей и программ начала 20-х годов): такт и ритм в архитектуре (6); роль лестницы, как элемента, имеющего движение (7); различные соотношения горизонтального и вертикального движения (8 - 9)



1 - Д.Шибает. Задание на тему: «Состояние покоя архитектурных масс», 1920 г. (руков. И.Голосов). На чертеже надпись: «Статика архитектурных масс выражена сочетанием кубов, как идеальных форм покоя, с полушарием - формой, не имеющей движения. Планы вписываются в квадрат - фигуру, тоже не имеющую движения»; 2 - Д.Шибает. Задание на тему: «Совместное горизонтальное

и вертикальное движение архитектурных масс», 1920 г. (руков. И.Голосов). На чертеже надпись: «Совокупность обоих движений достигается нарастанием вертикального движения на горизонтальном, что достигается введение наклонной плоскости, как формы, имеющей эти оба движения. Для усиления вертикального движения наклонная плоскость расчленена арками. Горизонтальное

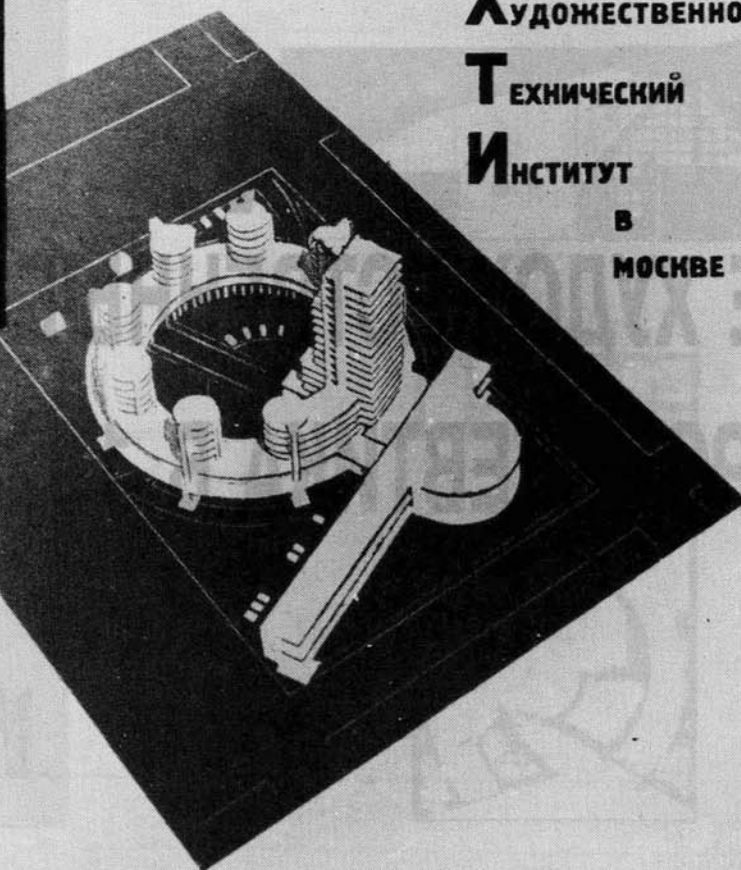
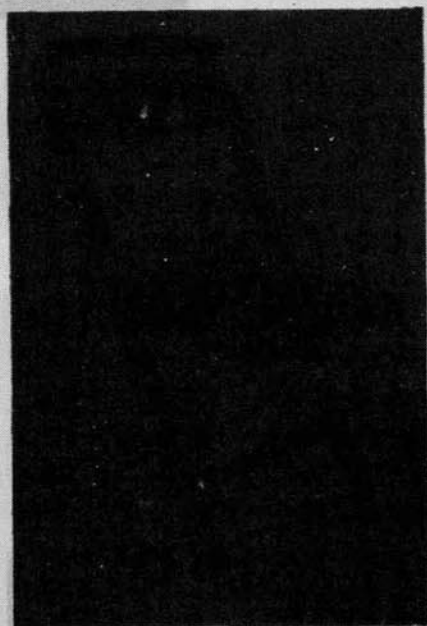
движение осуществляется сдвигом масс в сторону движения. Для противодействия скольжения вниз слева присоединен куб - форма абсолютного покоя - он же служит отправной точкой «движения»; 3 - Ф.Андреев. Проект кафе-кабаре, 1922 г. (руков. И.Голосов); 4 - Ф.Андреев. Проект гаража, 1922 г. (руков. И.Голосов)

4.

ОБЩИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ И ПРОПЕДЕВТИКА В 1923 - 1930 гг.

ВХУТЕИН

ВЫСШИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ТЕХНИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ
В
МОСКВЕ



Ф. Тагиров. Обложка сборника
«ВХУТЕИН», 1929 г.

1 - Д. Шибая. Задание на тему: «Состояние покоя архитектурных масс», 1920 г. (руков. И. Голосов). На чертеже надписи: «Статика архитектурных масс выражена сочетанием кубов, как идеальных форм покоя. Сполушарием - формой, не имеющей движения. Планы вписываются в квадрат - фигуру, тоже не имеющую движения». 2 - Д. Шибая. Задание на тему: «Совместное горизонталь-

ное и вертикальное движение архитектурных масс», 1920 г. (руков. И. Голосов). На чертеже надписи: «Совокупность обоих движений достигается нарастанием вертикального движения на горизонтальное, что достигается возведением наклонной плоскости, как формы, имеющей оба движения. Для усиления вертикального движения наклонная плоскость разделена арками. Горизонтальное

движение осуществляется сдвигом масс в сторону движения. Для противодействия скользящим силам прилеплены куб - форма абсолютного покоя - она служит отправной точкой движения». 3 - Ф. Андреев. Проект кафе-кабаре, 1922 г. (руков. И. Голосов); 4 - Ф. Андреев. Проект гаража, 1922 г. (руков. И. Голосов)

Эволюция автономного основного отделения



С осени 1923 года в течение трех учебных годов Основное отделение функционировало как самостоятельное двухгодичное подразделение ВХУТЕМАСа. Здесь студенты получали общую художественную подготовку, осваивали общие теоретические и другие предметы.

В эти годы Основное отделение было самым многочисленным подразделением ВХУТЕМАСа, здесь числилось около трети всех студентов. Так в 1924--1925 учебном году из общего количества 1445 студентов ВХУТЕМАСа на Основном отделении было 463 человека, а в 1925--1926 году из 1281 студента -- 388.

Именно здесь, на Основном отделении, в наибольшей степени ощущалась комплексность этой художественной школы нового типа. Студенты свободно общались, посещая общие лекции и занятия, общественная жизнь, не сдерживаемая факультетскими границами, была ключом. Здесь наиболее остро воспринимались студентами те творческие процессы, которые происходили в художественной жизни страны, велись ожесточенные споры, создавались молодежные творческие группы, велась борьба с «консерваторами», принимались решения о переориентации своей будущей специализации. Студенты Основного отделения, как правило, еще не находились под индивидуальным влиянием одного творческого руководителя, как это было характерно для мастерских специальных факультетов. На Основном отделении они общались со многими преподавателями различных художественных специальностей.

Резкое возрастание роли Основного отделения в определении общей учебно-творческой атмосферы ВХУТЕМАСа изменило и отношение к нему преподавателей. Преподавание здесь стало столь же престижным как и руководство мастерской на специальном факультете. Многие преподаватели стремились совмещать работу на специальном факультете и на Основном

отделении, чтобы творчески влиять на будущих учеников своей мастерской. В результате состав преподавателей Основного отделения оказался весьма представительным.

Деканом Основного отделения в 1923--1926 годах был художник К. Истомин, в 1926 году -- выпускник ВХУТЕМАСа художник В. Тоот, а в последние годы деканом был архитектор В. Балихин.

Основное отделение рассматривалось как важнейший составной элемент комплексной художественной школы, который цементировал ее и фактически делал оправданным ее существование. Здесь в острых дискуссиях студентов и в контактах преподавателей протекали сложные процессы взаимодействия различных видов искусства, чрезвычайно важные для того этапа становления нового художественного стиля.

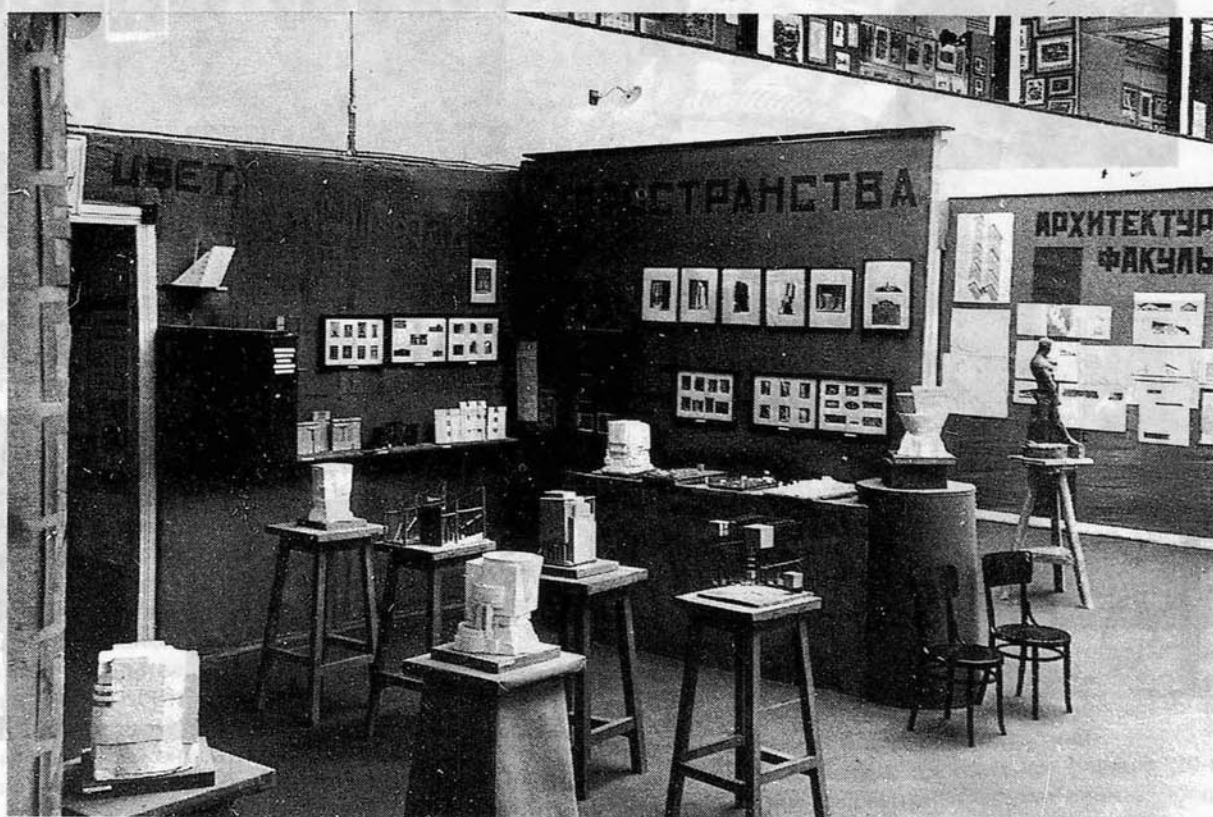
Фаворский, как ректор, придавал большое значение Основному отделению, во-первых, как объединяющему элементу в структуре ВХУТЕМАСа, а, во-вторых, как рычагу, при помощи которого можно было влиять на усиление художественного начала на производственных факультетах. Общехудожественные и пропедевтические дисциплины, программу-минимум которых проходили все студенты, охватывали все специальности ВХУТЕМАСа. Вся художественная сфера творчества в области пространственных искусств была в структуре ВХУТЕМАСа дважды расчленена, но по принципиально различным признакам: на Основном отделении -- по элементам художественного мастерства, на специальных факультетах -- по профессиональной принадлежности художника.

Фаворский стремился внедрить в практику ВХУТЕМАСа и такие уровни художественной подготовки, которые содержали бы и «элементы» пропедевтики, и профессиональные приемы. Одной из таких попыток были курсы «Введение в теорию

Методика преподавания общехудожественных дисциплин на Основном отделении оказывала большое влияние и на характер обучения на специальных факультетах. Особенно благотворно это влияние сказывалось на производственных факультетах, где художественно-композиционные методы пропедевтики ощущались в художественных дисциплинах, имеющих, казалось бы, сугубо специальное назначение. А на некоторых факультетах общехудожественные дисциплины (например, «Цвет») преподавались практически на протяжении всех лет обучения.

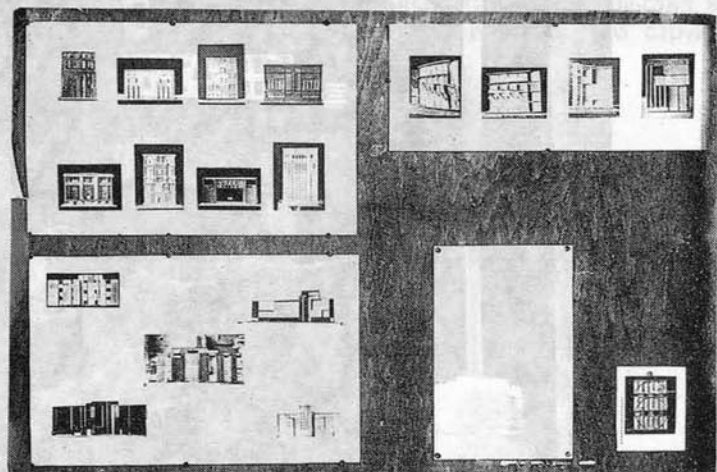
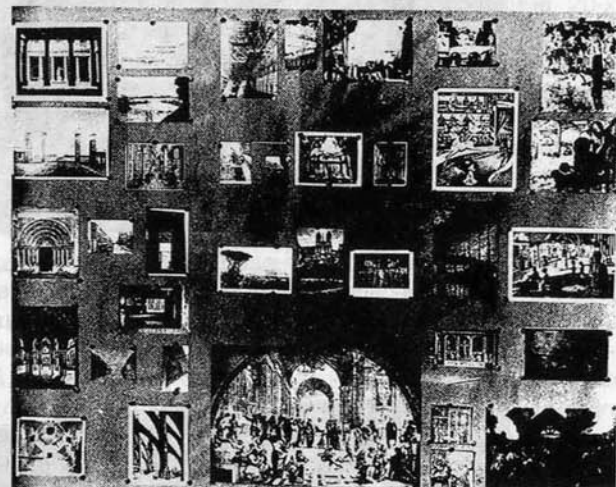
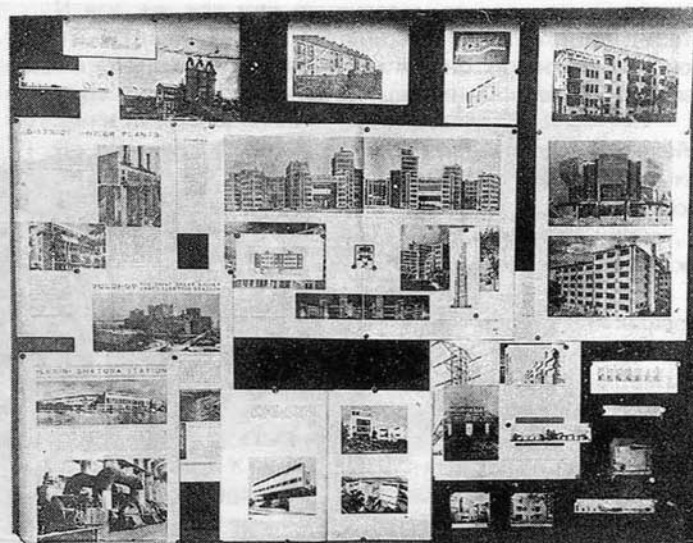
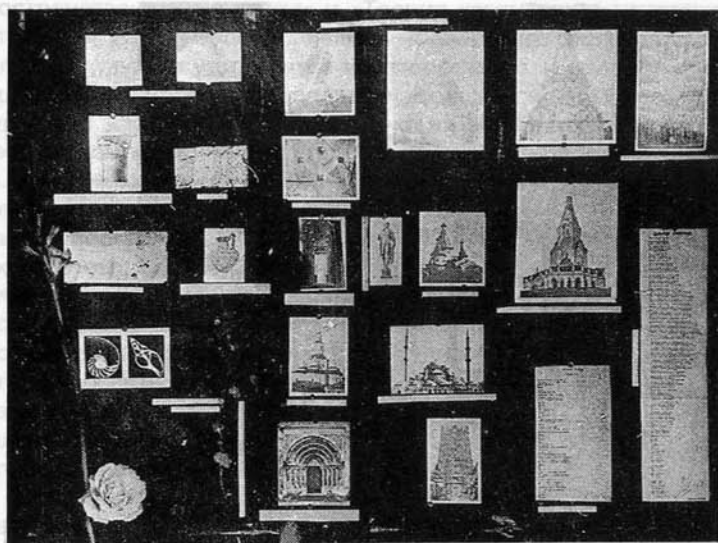
Все эти, а также и некоторые другие обстоятельства, влияли на общую эволюцию Основного отделения, его структуру и программы отдельных дисциплин.





Отчетная выставка Основного
отделения, лето 1929 г.

1 - слева на стене работы по дисциплине «Живопись», справа на стене работы по дисциплине «Цвет», на постаментах - работы по дисциплине «Пространство»; 2 - Слева и в центре на стенах и на постаментах работы по дисциплине «Пространство»



1	2
3	4
5	6

Учебно-методические таблицы, использовавшиеся в качестве наглядного материала преподавателями различных дисциплин Основного отделения (в виде постоянных стендов в кабинете Основного отделения или же в виде специально монтируемых временных стендов на тему определенного задания). Вторая половина 20-х годов.

1 - Сводная таблица по различным аспектам проблемы формообразования с использованием элементов природы (раковина, цветок), бытовых изделий, живописи,

архитектуры, скульптуры, поэзии (в правом углу стихотворение В. Маяковского «Левый марш»; текст к Девятой симфонии Бетховена); 3 - Элементы природы - материал для комплектования других вариантов подобных таблиц; 2 - Таблица по дисциплине «Пространство» с использованием объектов архитектуры XX века (в том числе и проектов студентов ВХУТЕИНа); 4 - Таблица к конкретному заданию по дисциплине «Пространство» - выявление глубинного пространства с использованием произведений живописи, архитекту-

ры, а также фотографии; 5 - Таблица на тему «Цвет как средство композиции». Слева аналитический текст, раскрывающий цели и приемы использования цвета в произведениях включенных в таблицу (русская икона, японская цветная гравюра, картины Делакруа, Леонардо да Винчи, Ватто, Гогена, Матисса, Лорана); 6 - Таблица к конкретному заданию по дисциплине «Пространство» - выявление и выражение плоскости. В таблице использованы работы студентов и приводится текст задания (внизу справа)

Плоскостно-цветовой концентр (живопись, учение о цвете)



Разработанная Л. Поповой и А. Весниным методика преподавания дисциплины «Цвет» хотя и не была положена в основу преподавания на созданном в 1923 году плоскостно-цветовом концентре Основного отделения, но она не могла не оказать влияния на общий подход к проблеме цвета: к изучению различных фактурных поверхностей, свойств цвета, взаимоотношений формы и цвета, способов выражения цветом объема и пространства на плоскости.

Плоскостно-цветовой концентр в 1923--1926 годах привлекал пристальное внимание как ректора ВХУТЕМАСа В. Фаворского, так и декана Основного отделения К. Истомина, которые принимали непосредственное участие в разработке общей программы этого концентра.

В. Фаворский так сформулировал задачи концентра: «Плоскостно-цветовой концентр должен знакомить с типичными случаями изобразительных поверхностей, с их формальной природой, делать наглядным то, что каждому типу поверхностей присуща своя цветовая форма, своя изобразительность и композиция.

Таким образом, необходимо познакомить с поверхностью объема, с двигательной поверхностью и с плоскостью.

1. Поверхность объема. Здесь главной задачей должно быть придание цветом определенного качества поверхности предмета с целью всему предмету придать либо отвлеченность, либо материальность в нашем восприятии...

2. Двигательная поверхность (плавная). Должна быть уяснена ее формальная природа, двигательный характер восприятия, принципиальная безграничность, отсутствие глубины и ясно выраженная двухмерность.

Должна быть уяснена форма цвета, свойственная такой поверхности. Изобразительность такой поверхности будет строиться на объемах, а композиция -- на осях уходящих

плоскостей или на осевых центрах объемов...

3. Должны быть преподаны принципы изобразительной плоскости, то, что она принципиально ограничена, и эти границы вертикальны и горизонтальны, причем налицо преобладание вертикальных границ...

Главной темой такой изобразительной плоскости будет пространство¹.

В 1924 году К. Истомин разработал, а В. Фаворский утвердил программу по дисциплинам цвета для первого курса Основного отделения. Это была программа-минимум, по которой должны были заниматься все студенты независимо от факультетов, на которые они ориентировались. В программе отмечалось, что цвет изучается как живописное и оптическое явление, что имеется в виду не отвлеченный цвет, полученный из солнечного луча, а краска, которой оперирует художник.

Если в первых программах (начало 20-х годов) цветовая дисциплина рассматривалась как единый предмет, то после того как в 1923--1924 учебном году на Основном отделении появилась живопись как общехудожественный предмет, дисциплина «Цвет» была разделена на два параллельных предмета: собственно живопись и лабораторная работа по цвету, т.е. в первом случае цвет изучался как живописное явление, а во втором -- как оптическое.

Связь между двумя линиями прохождения цвета на концентре осуществлялась тем, что одновременно по тому и другому предмету прорабатывались аналогичные по типу задания. Всего было четыре группы заданий: 1 -- изучение элементов каждого из направлений проработки цвета; 2 -- взаимоотношение между цветом и плоскостью (и поверхностью); 3 -- выявление объема цветом; 4 -- выявление пространства цветом.

Программы для мастерской живописи Основного отделения разрабатывал К. Истомин, который много сделал для внедрения

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 65, л. 124--125.

в этот общехудожественный предмет научно-обоснованной методики преподавания. Через него, как преподавателя живописи на Основном отделении прошли многие студенты различных факультетов. В условиях, когда у большинства живописцев-преподавателей Живописного факультета (исключая левых художников, которые после 1923 года не преподавали живопись) не было четко сформулированной методики преподавания, К. Истомин восполнял этот пробел своей работой со студентами. Именно он закладывал основы профессионализма по отношению к живописи.

Многие из бывших студентов ВХУТЕМАСа в беседах со мной, высоко оценивая талант и мастерство своих преподавателей по специальному мастерским, все же не раз отмечали, что научил их основам живописи именно К. Истомин.

К. Истомин положил в основу программы живописной мастерской проработку в заданиях трех признаков, которые характеризуют формальную организацию натуры: цвет, тон и светотень. Причем главную роль он отводил цвету, рассматривая тон и светотень как явления производные от цвета.

«Цвет. Цветом обуславливается зрительное восприятие тел и среды, в которой находятся тела, -- пишет К. Истомин в развернутом варианте своей программы на 1923--1924 учебный год; -- отсюда идея цвета пространственного и локального. Цвет пространственный: его характерной особенностью является способность двигаться по поверхности тел, переходить в пространство и, установив формальную связь между телом и пространством, выражать объем в пространстве. Форма, полученная от сочетания объема и пространства, носит характер беспрерывного рельефа, строящегося на поворотах сторон тел по отношению к изобразительной плоскости. Цвет локальный выражает главным образом замкнутую форму тел и их физические качества не только зрительного порядка, но и осязательного, особенно, когда локальный цвет при большой напряженности стремится перейти в тон, но без фактуры, т.к. последняя в своем чистом виде связана с тоном и отчасти со светотенью.

Тон. Развитие одного цвета в сторону повышения или понижения яркости через последовательно развивающуюся шкалу вскрывает содержание термина «тон». Отсюда вытекает представление о глубине, которое может быть придано и всему пространственному построению и отдельному цвету, причем в цвет уже привнесены признаки светотеневого порядка и осязательного. Фактура связана с тоном.

Светотень. Цвет, подчиненный рельефу и зависящий от световых условий, претерпевает ряд изменений, выражающих в сущности объем.

Свет, тень и полутон влияют на качество и характер цвета, теряющего до некоторой степени свой местный яркий колорит»¹.

По этой программе цвет изучался как явление живописное.

Второе направление проработки цветовой дисциплины -- изучение цвета как явления оптического -- состояло из теоретической и лабораторно-практической частей.

Курс «Учение о цвете» вели физик Н. Федоров и психолог С. Кравков. В этом курсе студенты знакомились с историей учения о цвете, изучали современные теории цвета, в частности учение о цвете немецкого физика и философа В. Оствальда. Студенты знакомились с физической природой света, с его действием на вещество, отражением от окрашенных поверхностей, смешением цветов и т.д. Изучался глаз, психофизиологические особенности восприятия цвета, контраста, гармонии цветов и т.д.

Лекции по курсу «Учение о цвете» читал Н. Федоров, а практические занятия по цветоведению в соответствии с этим курсом вели С. Кравченко и художник Г. Клуцис.

Г. Клуцис вел практические занятия по цвету, как на первом курсе Основного отделения (программа-минимум), так и на вторых курсах (когда они уже были в структуре специальных факультетов) Архфака, Дерметфака и Полиграфического факультета. Он много сделал для разработки такой методики преподавания практики цветоведения, которая приближала бы научно-теоретические проблемы «Учения о цвете» к задачам использования цвета в работе художников различной специальности.

Увлеченный научной стороной преподавания цветоведения, Г. Клуцис выступал против вкусового подхода к использованию цвета, стремился найти в каждой художественно-профессиональной проблеме конкретную научную задачу. В своей методике преподавания практикума по курсу «Учение о цвете» он считал необходимым использовать научные данные в работе над цветовыми построениями.

На первом курсе Основного отделения Клуцис начинал занятия со студентами с выявления цвета в натуре -- постановки натюрморта из различных материалов. Лишь затем переходили к анализу спектра и его отражению в красках (студенты строили шестичетную шкалу или круг). Студенты уясняли различие между смешением красок и цветов, получали навыки нахождения взаимодополнительных цветов. Затем осваивались понятия о яркости, насыщенности, тоне и тяжести цвета, о взаимоотношениях между цветом и плоскостью, о больших и малых интервалах (в соответствии с разделами физики). Причем по каждому изучаемому признаку цвета студенты по заданиям Клуциса делали несколько вариантов. Завершался цикл занятий по цвету на первом курсе Основного отделения темой «Цвет в пространстве», по которой делались задания на построение объемов при помощи цвета, выявление пространственной глубины при помощи уходящего ряда цветowych плоскостей или пересекающихся плоскостей и др.

На специальных факультетах (Архитектурном, Дерметфаке и Полиграфическом) Клуцис сначала давал студентам отдельные задания, а затем дисциплина «Цвет» из пропедевтической превращалась во вспомогательную, связанную с работами студентов по профилирующей дисциплине данного факультета.

Осенью 1926 года Г. Клуцис писал, что, разрабатывая программы дисциплины «Цвет» на этих факультетах, он стремился к тому, чтобы «цвет изучался как реальный производственный материал, а не как эстетический придаток»¹.

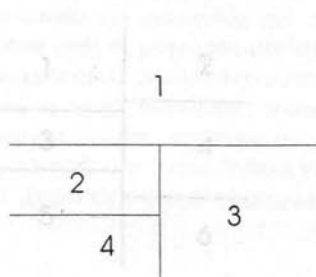
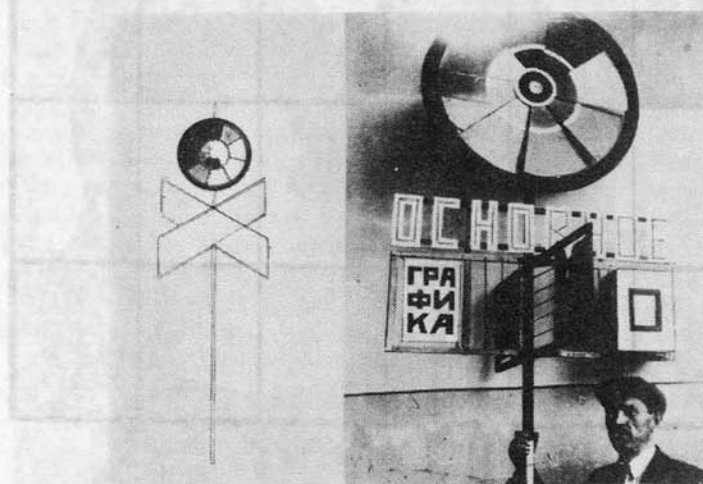
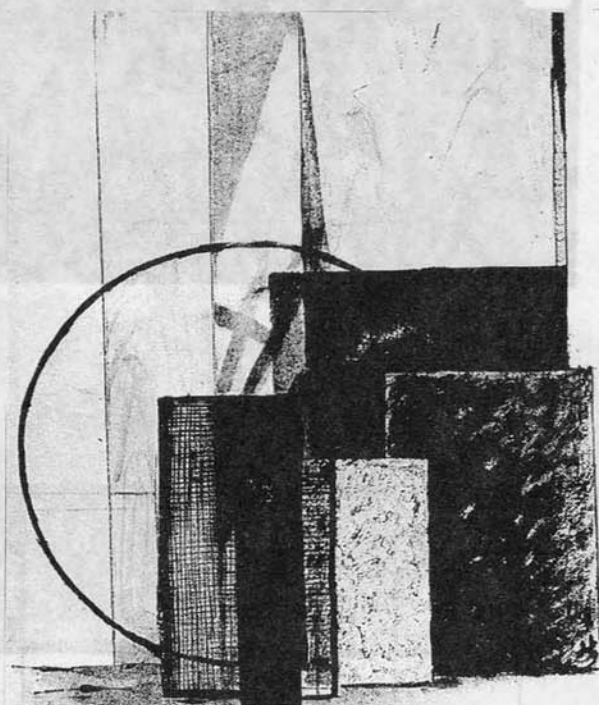
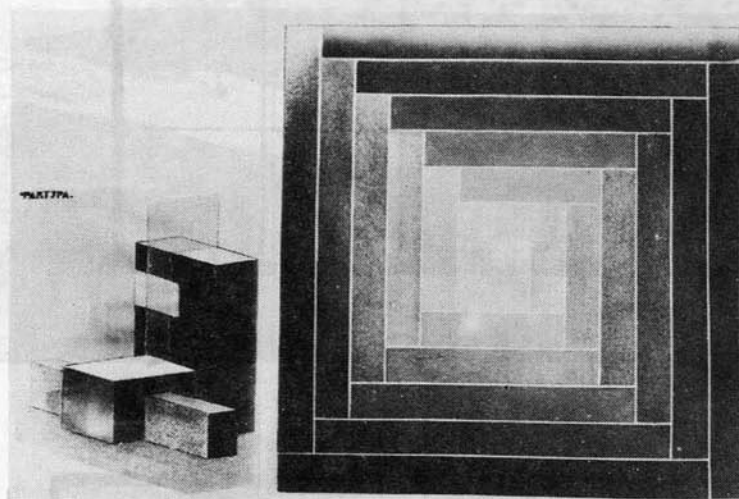
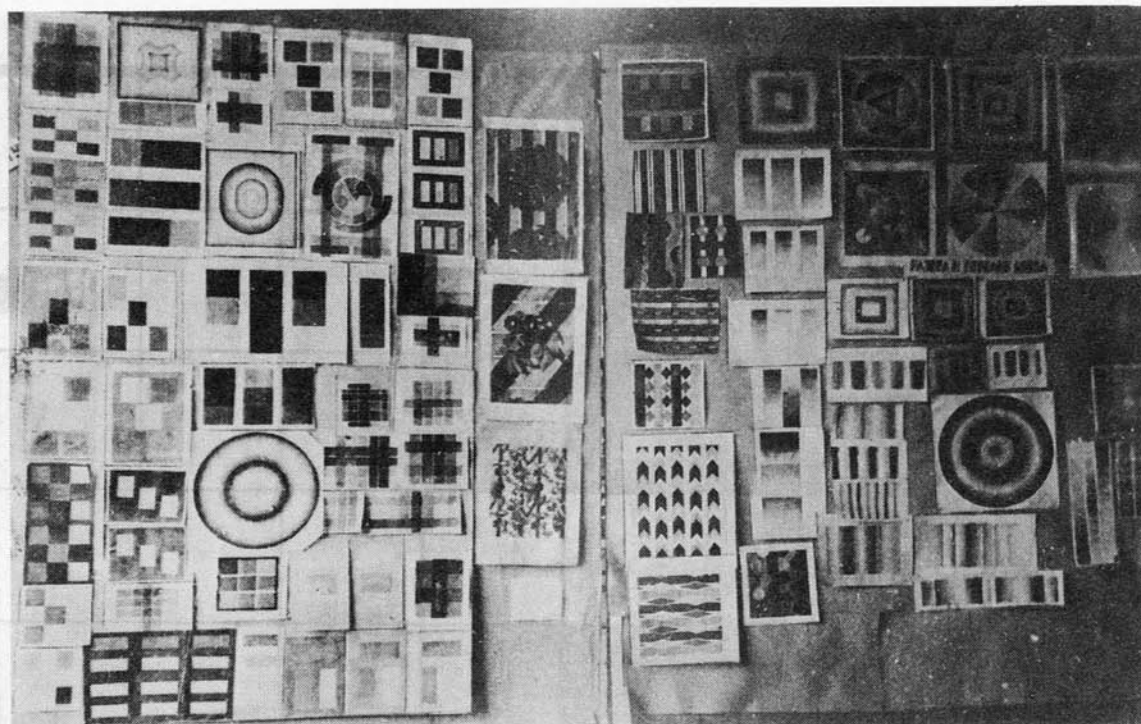
Например, на Дерметфаке на втором курсе «Цвет» преподавался как самостоятельная пропедевтическая дисциплина, хотя в заданиях студентам учитывалась специфика факультета, в частности, много внимания уделялось обучению приемам графической передачи особенностей фактуры и текстуры различных материалов.

На старших курсах Дерметфака «Цвет» рассматривался уже как дисциплина вспомогательная -- при разработке курсовых и дипломных проектов. Когда проектирование (мебели, оборудования, легких сооружений) приближалось к окончательной стадии и эскизы утверждались на профилирующей кафедре, студенты в рамках своих же проектов выполняли и задания Клуциса. Задания эти помогали студентам доводить до окончательной готовности элементы и фрагменты своих проектов, «подлежащие дальнейшей обработке по цвету»¹.

¹Цитирую по книге: М. Яблонская. Константин Николаевич Истомин. М., 1972, с. 141.

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, д. 1118, л. 3.

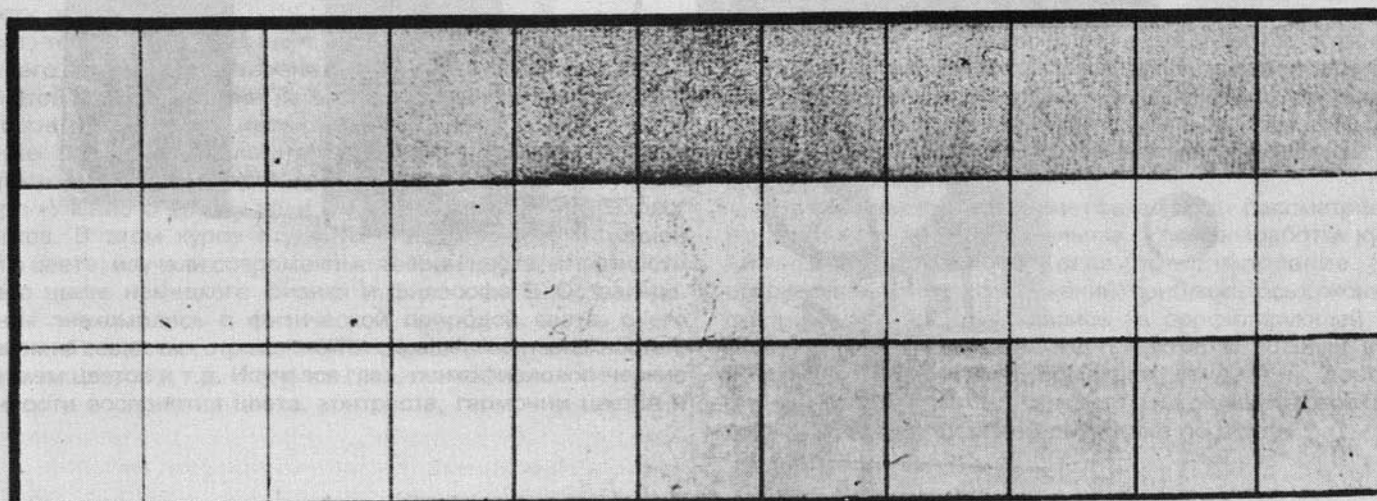
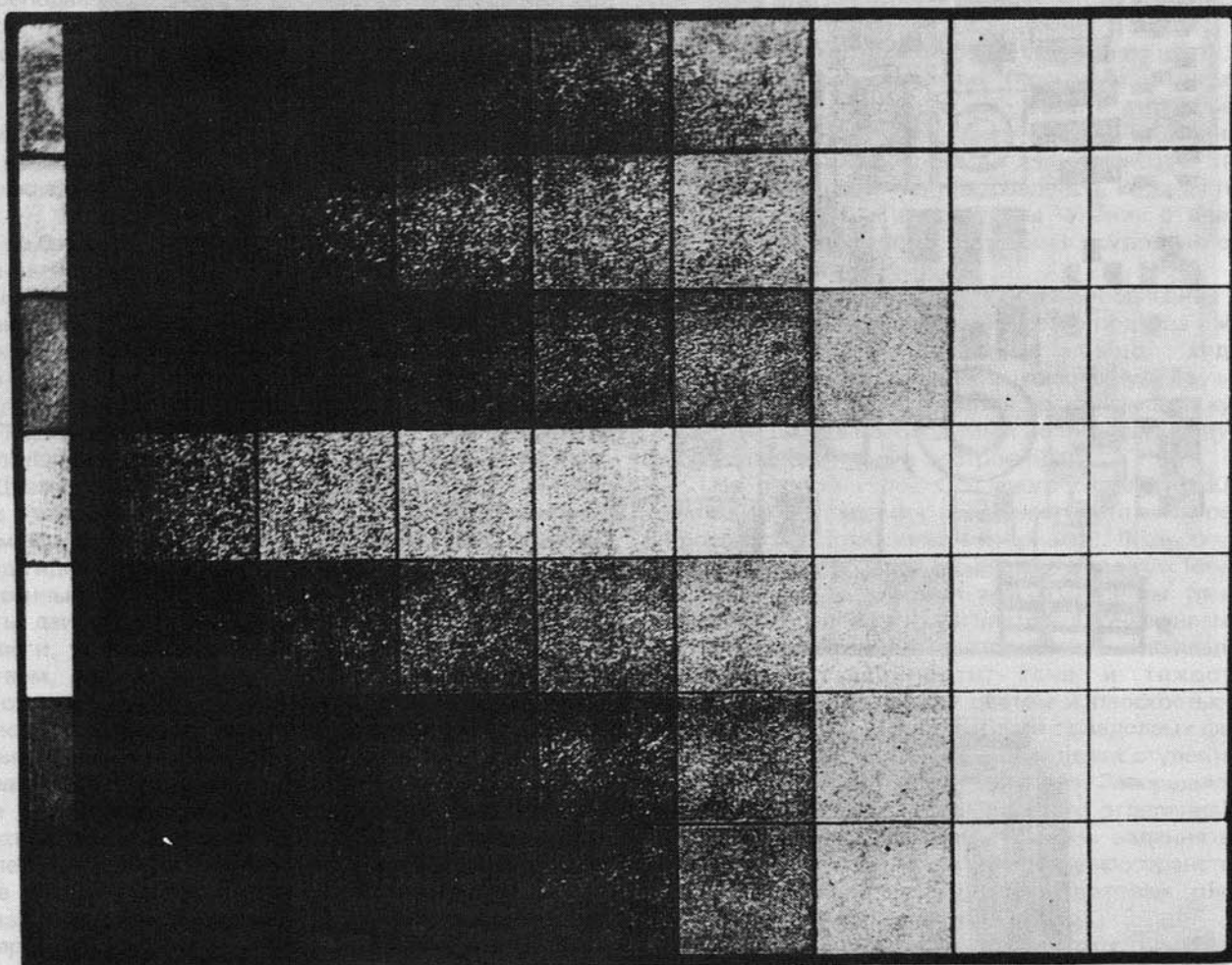
¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, д. 1118, л. 15.



1 - Выставка работ по пропедевтической дисциплине «Цвет». Справа работы на тему «Разбей и переливай цвет»; 2 - Задания по дисциплине «Цвет» (руков. Г.Клуцис). Слева - В.Верещагин. Фактура, разнохарактерная обработка поверхности (гляцевая, матовая, шероховатая, прозрач-

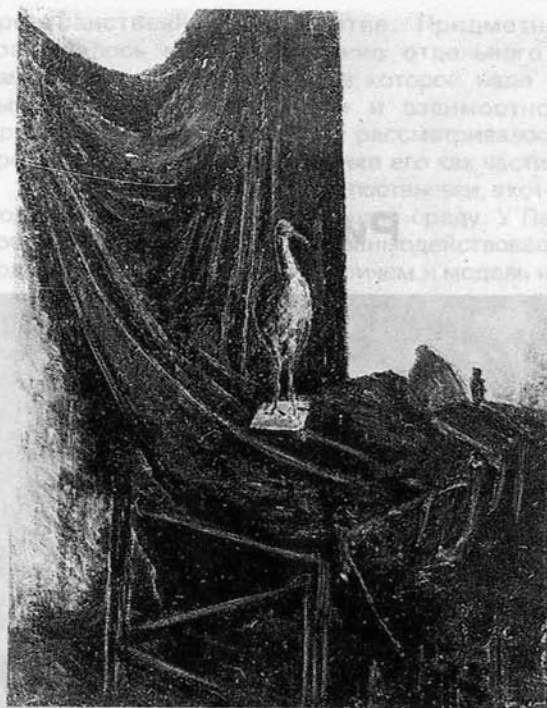
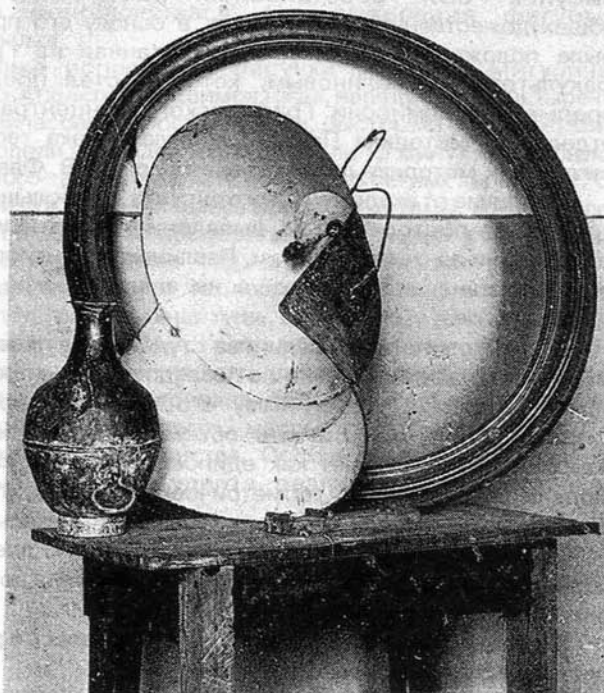
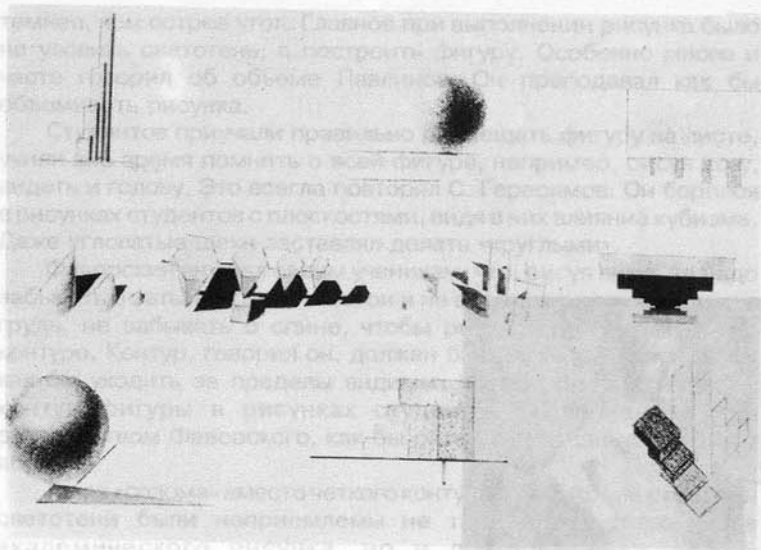
ная), дающая посредством фактурных контрастов новые цветовые оттенки одного и того же цветового тона, 1925 г. Справа - В.Мыслин. Ахроматическая шкала, анализ ахроматических ступеней четырех материалов: тушь, гуашь, черный мел, графит, 1926 г.; 3 - Задание на выявление факту-

ры и текстуры материала.; 4 - Г.Клуцис. Эмблема-стенд у входа на выставку работ студентов Основного отделения: проект; Клуцис у эмблемы-стенда (спектральный круг и крестовина с названием пропедевтических дисциплин - «Графика», «Пространство», «Цвет», «Объем»



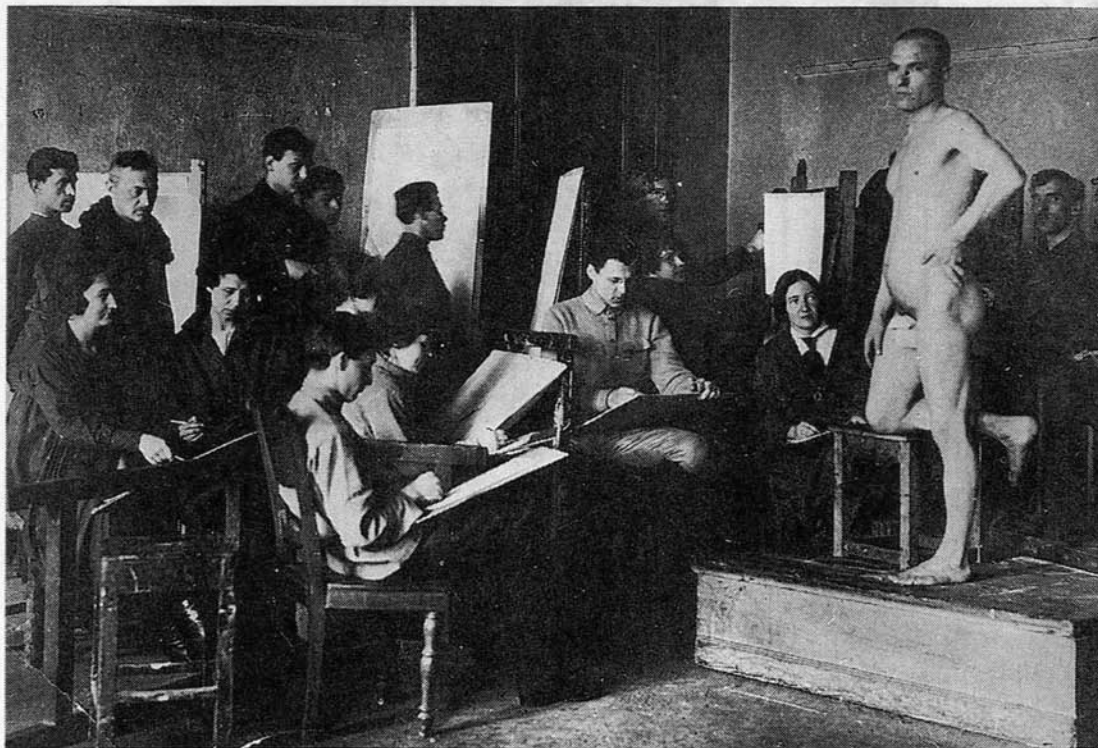
И.Кузьмин. Упражнения по дисциплине «Цвет», 1928 г. (руков. Г.Клуцис)

1 - переход от одного цвета к другому; 2 - затемнение и разбеление цвета



1 - Упражнения по выявлению объема и пространства с использованием различной техники нанесения краски и светотени; 2, 4 - Задание на натюрморт. Работы студентов; 3, 5, 6 - Задание на натюрморт. Постановка натюрморта (натурные фотографии)

Рисунок



1 - Занятия по рисунку ведет П. Митурин (стоит второй слева)

На начальной стадии формирования Основного отделения (начало 20-х годов) рисунок как общехудожественная дисциплина был отнесен на второй план. На Основном отделении Живописного факультета почти во всех мастерских главное внимание уделялось проблемам цвета. И только в мастерской А. Родченко специально разрабатывались проблемы графики -- не рисунка в его традиционном понимании, а именно графики, графики отвлеченной, приближенной скорее к черчению, чем к свободному рисунку.

В других мастерских Основного отделения Живописного факультета студенты делали графические эскизы к живописным композициям, но это были, как правило, отвлеченные или аналитические композиции. Пожалуй, только А. Веснин эпизодически практиковал (в мастерской Л. Поповой и А. Веснина) постановку обнаженной модели, приучая студентов к кубистическому анализу натуры.

Олицетворением традиций академической методики преподавания рисунка во ВХУТЕМАСе был Д. Щербиновский, который преподавал также анатомию и требовал ее знания от учеников. Он учил студентов создавать устойчивую композицию на листе, грамотной лепке света и тени. Внедряя академическую проработку моделировки фигуры, он боролся с приемами внешней иллюзорности (растушевки пальцами, добавления бликов белилами и т.д.), отдавая предпочтение штриху и карандашной тушевке.

Кубистический рисунок у А. Веснина и академический у Д. Щербиновского были как бы двумя крайностями в преподавании рисунка, которые остальные преподаватели этой дисциплины тщательно избегали.

Центром разработки новой методики преподавания рисунка во ВХУТЕМАСе уже с начала 20-х годов стал Графический (Полиграфический) факультет, где рисунок вели П. Павлинов, С. Герасимов, Л. Бруни, П. Митурич, В. Фаворский, Н. Куприянов. Здесь рисунок всегда был важнейшей дисциплиной, здесь ему уделяли большое внимание и в начале 20-х годов, когда на

Основном отделении рисунок как самостоятельная дисциплина отсутствовал.

Поэтому, когда при Фаворском на Основном отделении рисунок был восстановлен как самостоятельная общехудожественная дисциплина, в основу его преподавания была положена методика, разработанная на Графическом факультете П. Павлиновым, который стал председателем предметной комиссии Графического центра Основного отделения. Методика Павлинова была близка теоретическим взглядам и методике преподавания рисунка В. Фаворского.

В отличие от академического рисунка, где большое внимание уделялось построению и выявлению пластики объемной композиции за счет светотени, Павлинов ориентировал ученика не на внешне визуальное, а на аналитическое восприятие модели.

Под руководством Павлинова студенты не просто рисовали модель, а от занятия к занятию последовательно прорабатывали темы, входящие в программу его методики преподавания. Студентов приучали строить объемную композицию, видеть изображаемый предмет как единое целое, а в каждой части модели определенную геометрическую форму, в конкретном ракурсе и именно так сочлененную с другими элементами.

Павлинов считал, что рисовать надо не по впечатлению, а сознательно, активно относиться к объекту, добиваясь его целостного восприятия.

Методика Павлинова широко использовалась и рядом других преподавателей Основного отделения.

Главным нововведением было то, что студента отучали видеть реальную светотень на модели. Не рисовать по светотени, а строить фигуру как здание. Создавать объем не за счет реальной светотени, а за счет построения самого объема. Тон же в рисунке учили использовать, не передавая реальные тени и степень освещенности частей фигуры, а выявляя тоном положение плоскости по отношению к глазу рисующего: что фронтально к глазу, то светлее, что под углом (уходит в перспективу), то тем

темнее, чем острее угол. Главное при выполнении рисунка было не уловить светотень, а построить фигуру. Особенно много и часто говорил об объеме Павлинов. Он преподавал как бы объемность рисунка.

Студентов приучали правильно размещать фигуру на листе, учили все время помнить о всей фигуре, например, рисуя ногу, видеть и голову. Это всегда повторял С. Герасимов. Он боролся в рисунках студентов с плоскостями, видя в них влияние кубизма. Даже угловатые щеки заставлял делать «круглыми».

Фаворский внушал своим ученикам, что, рисуя лицо, не надо забывать о затылке (даже если он и не виден рисуемому), рисуя грудь, не забывать о спине, чтобы рисунок не обрывался на контуре. Контур, говорил он, должен быть пространственным и как бы уходить за пределы видимых частей фигуры. Поэтому контур фигуры в рисунках студентов, выполненных под руководством Фаворского, как бы размыт, нет единого четкого абриса.

Такая «солома» вместо четкого контура и отсутствие реальной светотени были неприемлемы не только для сторонников академического рисунка, но и для некоторых других преподавателей ВХУТЕМАСа. Не все из них признавали единственно возможной методику Павлинова -- Фаворского.

Например, П. Митурич, придя во ВХУТЕМАС в 1923 году, резко отрицательно отнесся к существовавшей методике преподавания (в том числе к методике Павлинова и Фаворского), заставив своих учеников изменить отношение к рисунку. Он раскритиковал сделанные до него рисунки за то, что они затерты, перетушеваны, «замучены». Он требовал, чтобы студенты почти не пользовались резинкой, считая, что она приучает работать без напряжения. Учил студентов прикасаться к бумаге, лишь подумав. Головой работайте, а не рукой, -- говорил он. Работу с напряжением он понимал как рисование с четко представляемым планом, когда рисуемый не пассивно срисовывает то, что видит глаз, а знает что надо подчеркнуть, а что надо пропустить. Учил начинать рисунок с уяснения внутреннего каркаса позы модели, идти от общего к частному. Рисунки, выполненные студентами под его руководством, прозрачны, в них виден контур и штрих, обдуманно положенные на бумагу. Здесь почти нет подправляющих линий, растушевки, затертости бумаги.

Если в работах, выполненных под руководством Павлинова, фон, как таковой, всегда оставался чистым, рисовалась только фигура, то у Митурича и в его собственных рисунках и у учеников фон часто использовался для выявления фигуры, заштриховывался.

По технике исполнения рисунки учеников Митурича приближались к практиковавшимся тогда, наряду с двух-, четырех- и даже восьмичасовыми постановками, быстрыми зарисовками, когда поза модели менялась через 5, 10 или 15 минут и надо было во время одного занятия сделать несколько беглых зарисовок. С таких заданий обычно начиналась проработка темы, когда после вступительной беседы проверялось усвоение студентами поставленной перед ними задачи. Для быстрых зарисовок использовалась различная техника -- карандаш, уголь, перо, палочка, сангина, разведенная тушь, сухая кисть и даже акварель. Предпочитали технику, которая дает размытый («пространственный») контур, хотя использовали и четкий контур.

Программа предусматривала последовательное изучение студентами элементов формы, массы, конструкции, объема, группы объемов и пространства. Особое внимание уделялось тому, чтобы научить студента различать предметное и

пространственное восприятие. Предметное восприятие трактовалось как изображение отдельного предмета, как замкнутой в себе системы, в которой надо было выявить и выразить внутренние связи и взаимоотношение частей. Пространственное восприятие рассматривалось как включение предмета в среду и отображение его как части этой среды.

Тщательно отработывались постановки, в которых обнаженная модель включалась в окружающую среду. У Павлинова в таких постановках модель активно взаимодействовала со специально подобранными предметами, причем и модель и окружающая ее предметная среда рассматривались как единая композиция и прорабатывались в одинаковой степени, т.е. модель не выделялась в композиции за счет окружающего ее фона. Фон же в светотеневом отношении решался очень сдержанно.

В модельно-предметных постановках Митурича, как правило, ставилась задача выявить фигуру за счет окружающего фона, который обычно решался в более темных тонах по сравнению с высветленной фигурой. И в таких работах активно использовался штрих, заменяя тщательную растушевку у учеников Павлинова.

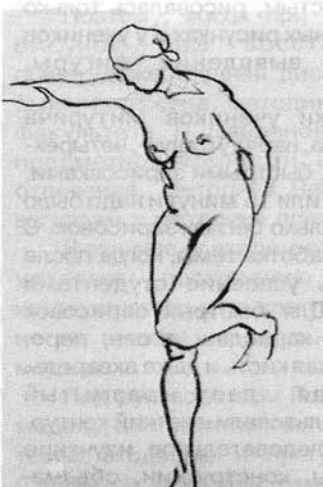
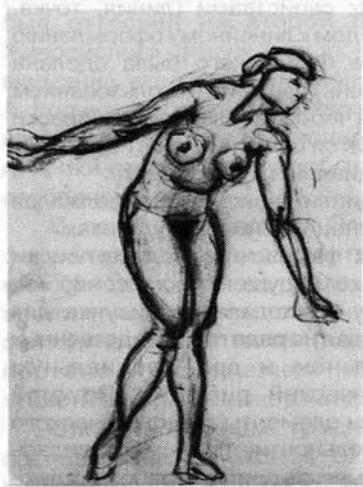
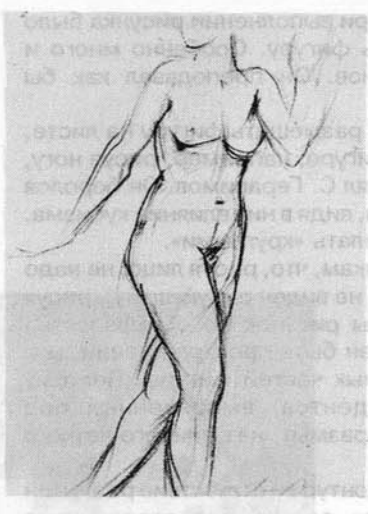
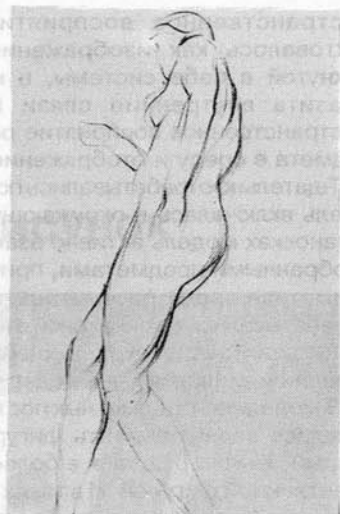
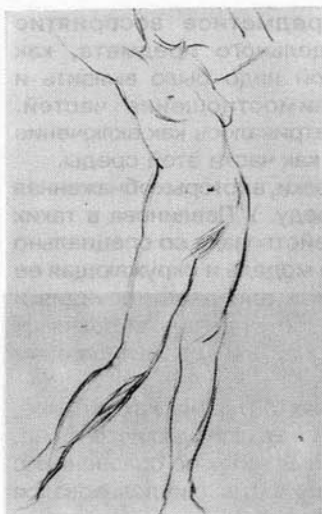
Методика Павлинова и Митурича, которые одновременно вели рисунок на Основном отделении и на Графическом факультете все же в значительной степени была ориентирована на подготовку графиков. Преподавание рисунка носило самодовольный характер, утрачивало в каких-то своих элементах значение общехудожественной дисциплины. В этом отношении методика Щербиновского при всей ее традиционной академичности была ближе к общехудожественной дисциплине в таком комплексном художественном вузе как ВХУТЕМАС.

Недостаточная всеобщность методики преподавания рисунка, ее ориентированность на изобразительные факультеты ощущали тогда во ВХУТЕМАСе. Особенно это стало ясно с 1923 года, когда пропедевтическая дисциплина «Графика» А. Родченко исчезла, академический рисунок (Щербиновский) был оттеснен на задний план и основную роль на Основном отделении стала играть методика, разработанная на Графическом факультете (прежде всего Павлинова).

Понимал это, видимо, и Фаворский, который наряду с теоретическими курсами стал вести на Основном отделении курс по графическим отвлеченным дисциплинам, так определив его цель: «Данный курс преследует две цели: 1 -- знакомит студентов с графическими элементами и их свойствами (линия, точка, пятно) и 2 -- композиционным подходом к линейному оформлению поверхностей». В этой программе Фаворского была сделана попытка выйти на самый общий уровень графики с использованием отвлеченных форм и в то же время через ряд заданий подвести студента к заданиям, где уже вводится цвет, и студент работает на материале определенного специального факультета.

Как общехудожественная дисциплина рисунок продолжался после Основного отделения и на специальных факультетах.

Однако на неизобразительных факультетах велись поиски приближения рисунка к специфике будущей профессии. Так А. Веснин разрабатывал методику преподавания рисунка для будущих архитекторов. А. Родченко вел на ряде производственных факультетов (Метфаке, Текстильном и др.) специальную графическую дисциплину «Технический рисунок». По этой дисциплине студенты зарисовывали элементы технологического оборудования своей сферы деятельности, причем ставилась задача графическими средствами выявить принцип работы станка или его части.



ученика. Он уже студентов рассуждал устно, — и тогда, когда на лекции, трамплиной пылкой вступил в спор. Введя в академическую проработку моделировку фигуры, он обогнал студентов, введя в нее элементы пластики (распухшие пальцы, добавление бликов, белил и т.д.), выходя за пределы этой и за пределы этой.

Кубистический рисунок у А. Вейсман и академический у Д. Щербиновского — это были два разных подхода к рисунку, которые остальные преподаватели этой школы внимательно избегали.

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12

1, 2, 3 - Е.Штейнбах. Модель. Быстрый рисунок (5-10 минутные постановки). Руков. Д.Щербиновский, начало 20-х годов (карандаш); 4 - Е.Штейнбах. Модель. Руков. Д.Щербиновский, начало 20-х годов (цветной карандаш); 5, 7, 8 - Е.Тейс. Модель. Руков. П.Павлинов, начало 20-х годов

(карандаш); 6 - Е.Тейс. Модель. Руков. П.Павлинов, начало 20-х годов (угольный карандаш); 9 - 12 - Е.Тейс. Быстрый рисунок. (5-10 минутные постановки) (карандаш, угольный карандаш)

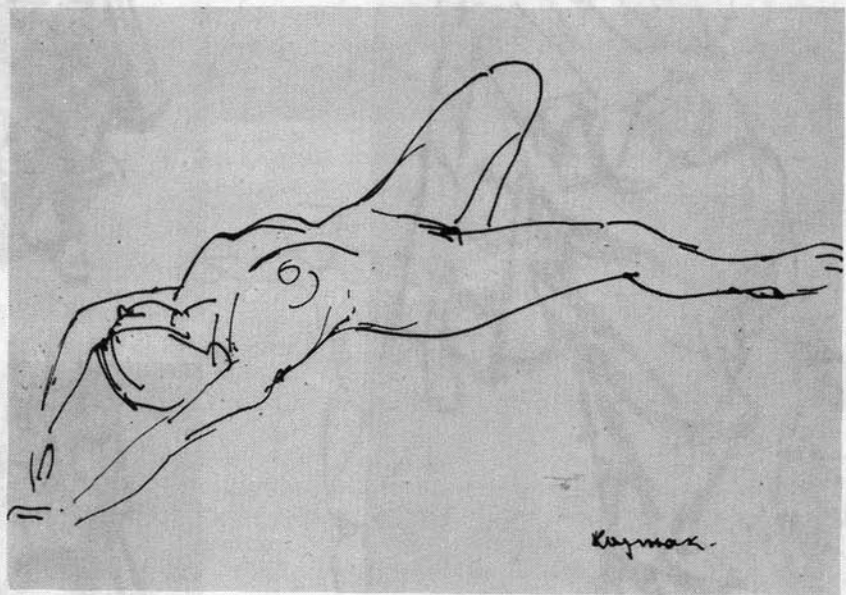
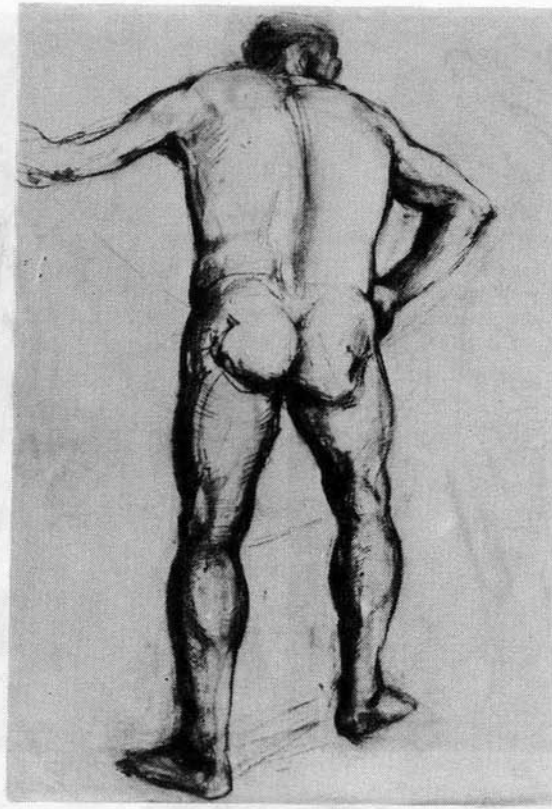


1	2	3
4	5	6

1 - Е.Тейс. Аналитический рисунок с выявлением линий построения. Ручов. П.Павлинов, начало 20-х годов (карандаш); 2, 3 - Е.Тейс. Аналитические рисунки, начало 20-х годов. Ручов. П.Павлинов (карандаш): «Планы, уходящие в пространство» (2); «Чем

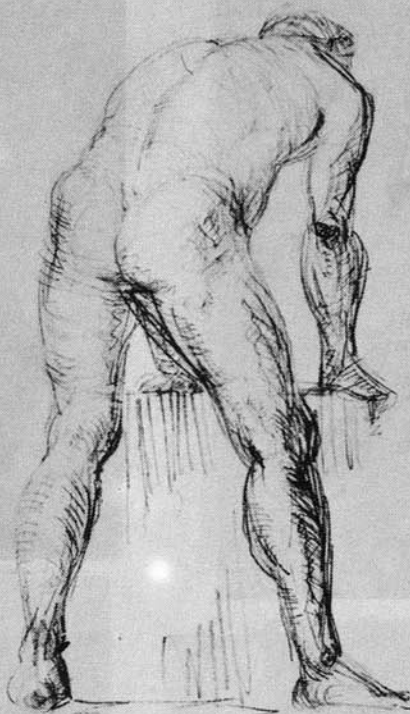
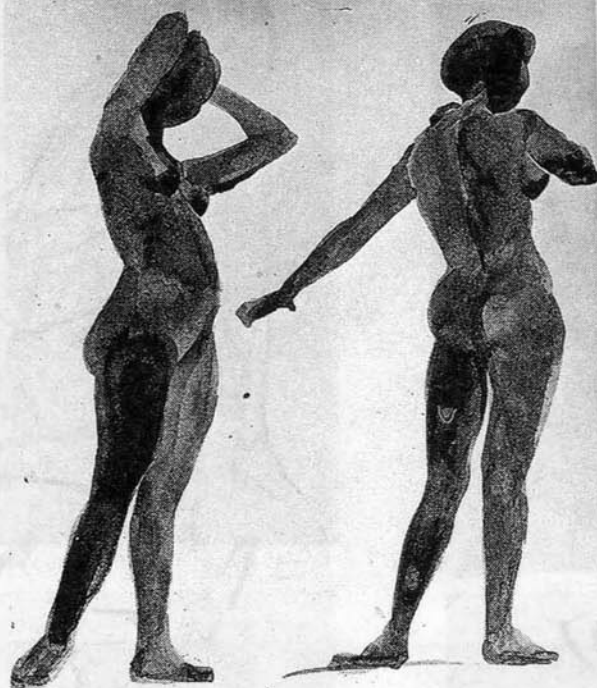
удобно движение форм. Характерное» (3); 4 - 6 - Е.Тейс. Аналитические рисунки, начало 20-х годов. Ручов. П.Павлинов (карандаш): «Организованное зрение. Анализ с ближайшей плоскости. Пространственный объем» (4); Слева - «психологический анализ грузности», справа - «конструктивный анализ не на бумаге, не

ближайшей плоскости» (5); Слева - «начало живописное конструктивное», справа - «начало, ведущее к иллюзорности - светотень» (6)

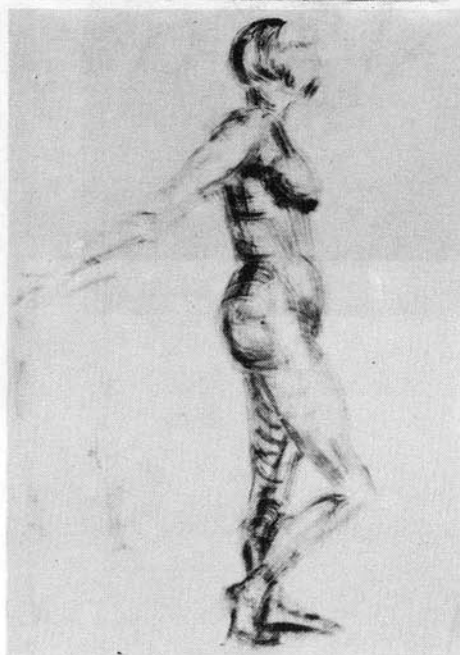
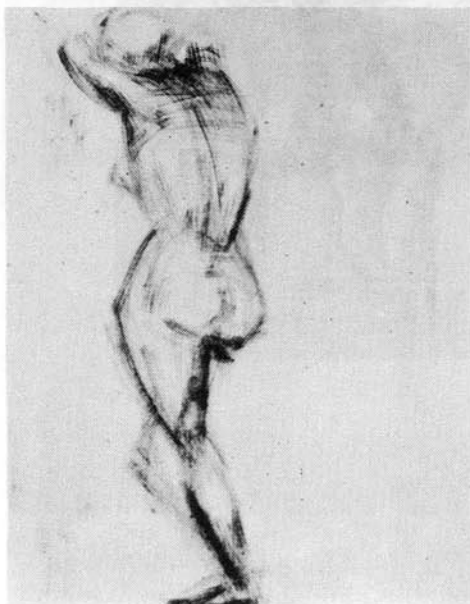
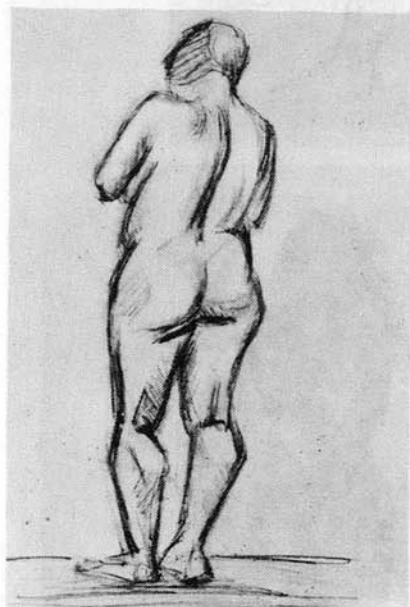
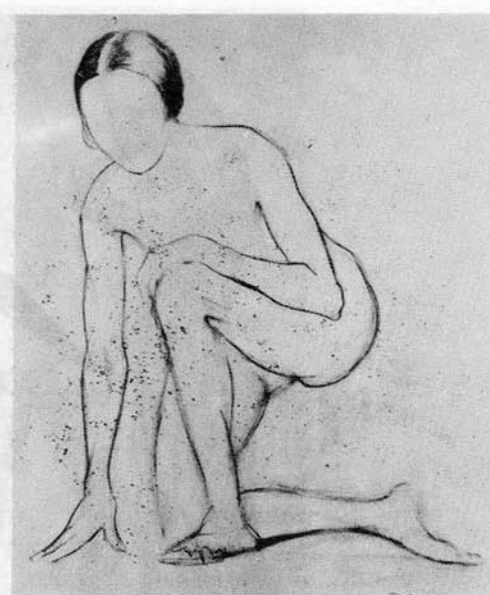


1 - Е.Тейс. Модель. Руков. Д. Щербиновский, начало 20-х годов(карандаш); 2-И.Рождественская. Модель.Руков.В.Фаворский(уголь); 3-И.Рождественская. Модель. Руков. В. Фаворский (карандаш); 4 - А.Коджак. Быстрый рисунок(тушь, перо)

1 - Е.Тейс. Модель. Руков. Д. Щербиновский, начало 20-х годов(карандаш); 2-И.Рождественская. Модель.Руков.В.Фаворский(уголь); 3-И.Рождественская. Модель. Руков. В. Фаворский (карандаш); 4 - А.Коджак. Быстрый рисунок(тушь, перо)



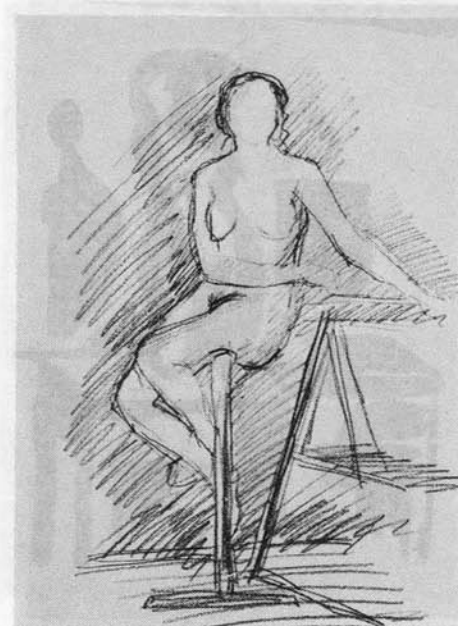
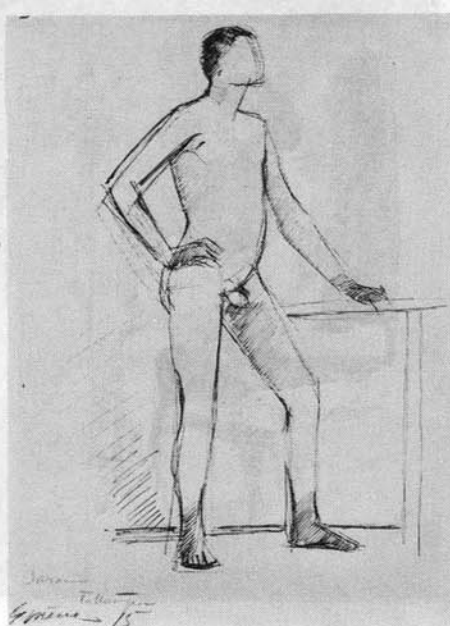
1 - И.Рождественская. Модель. Быстрый рисунок, декабрь 1924 г. (разведенная тушь, кисть); 2 - И.Рождественская. Модель. Руков. В.Фаворский (карандаш); 3 - 5 - Е.Гуревич. Модель. Быстрый рисунок. Руков. Л.Бруни (акварель, сухая кисть)



1	2	3
4	5	6
7	8	9

1, 2 - Е.Тейс. Модель. Ноябрь 1921 г. (черный карандаш); 3 - И.Рождественская. Модель. Руков. В.Фаворский (карандаш); 4,5 - Е.Бугрова. Модель. Руков. С.Герасимов 1923 - 1924гг. (карандаш); 6 - Л.Жолткевич. Модель. Руков. В.Фаворский (карандаш); 7, 8 - Н.Киселева. Модель.

Быстрый рисунок (тушь, сухая кисть); 9 - Е.Бугрова. Модель (тушь и перо, сухая кисть)

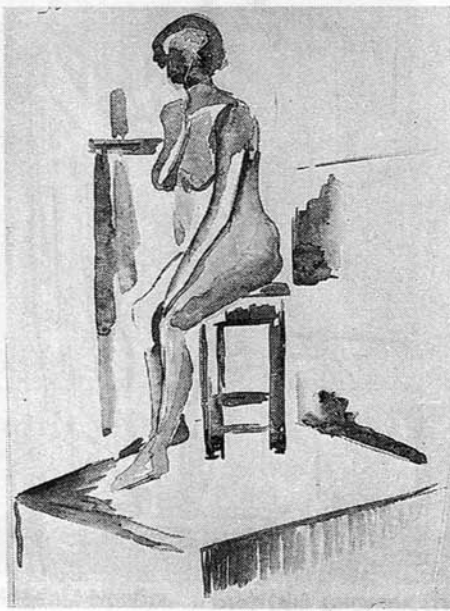
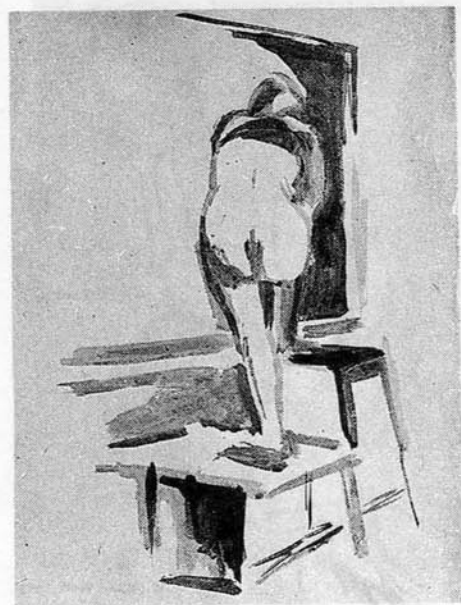


1	2	3
4	5	6
7	8	9

1, 2 - Е.Тейс. Модель. Два варианта, двести. Руков. П.Митурич, 1926 г. (карандаш); 3 - Е.Тейс. Модель в интерьере, 1926 г. (карандаш); 4, 5 - Е.Тейс. Модель. Руков. П.Митурич (тушь, перо); 6, 9 - Е.Тейс. Модель в предметно-пространственной среде. Быстрый рисунок. Руков. П.Митурич,

1926 г. (карандаш); 7, 8 - Е.Тейс. Модель в предметно-пространственной среде. Руков. П.Митурич, 1926 г. (карандаш)

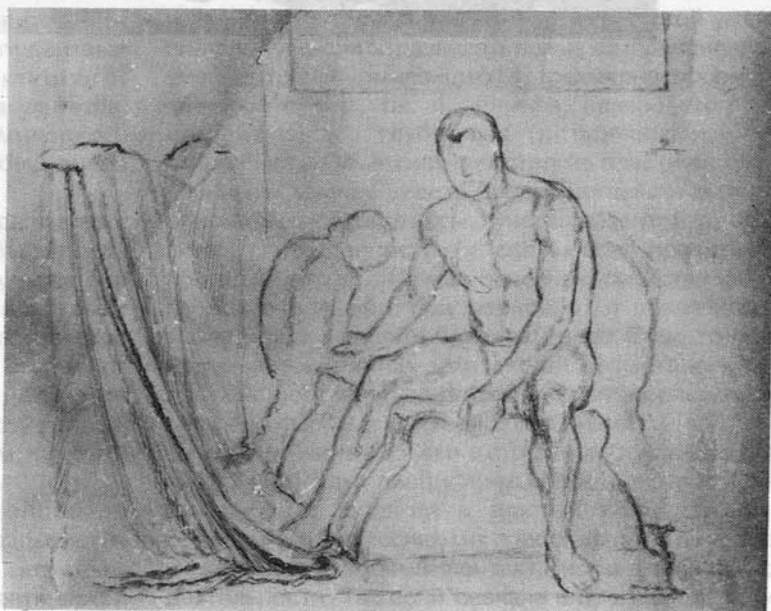
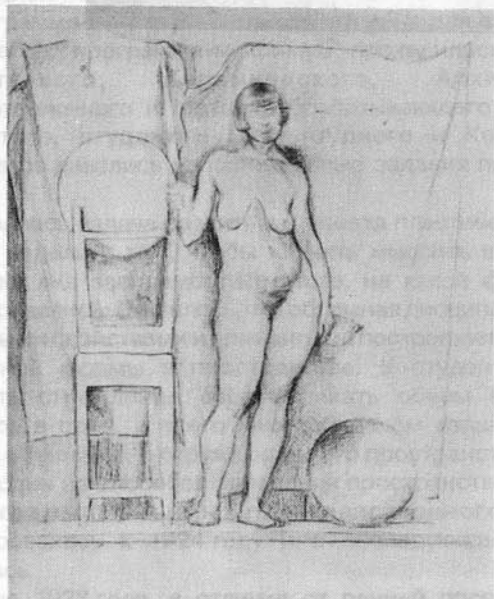
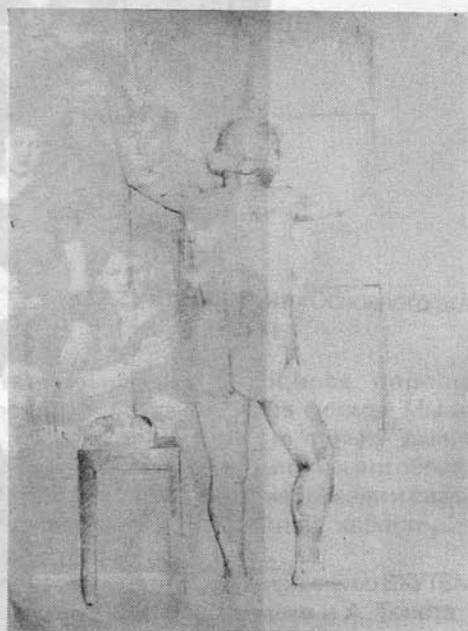
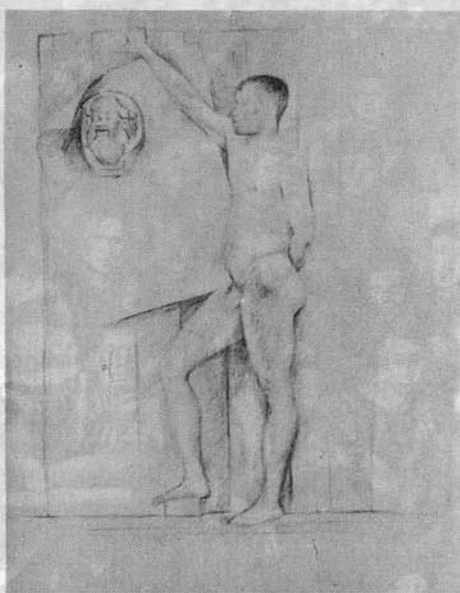
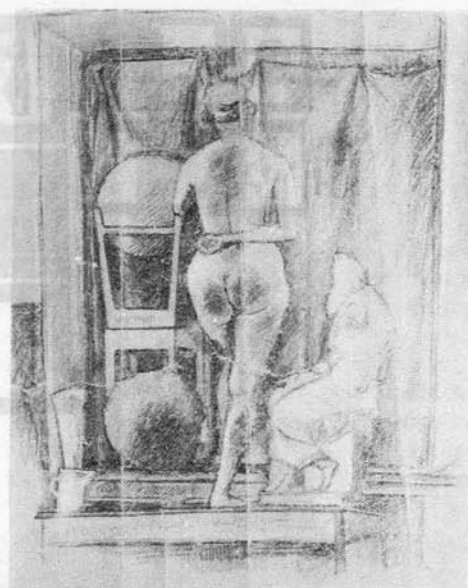
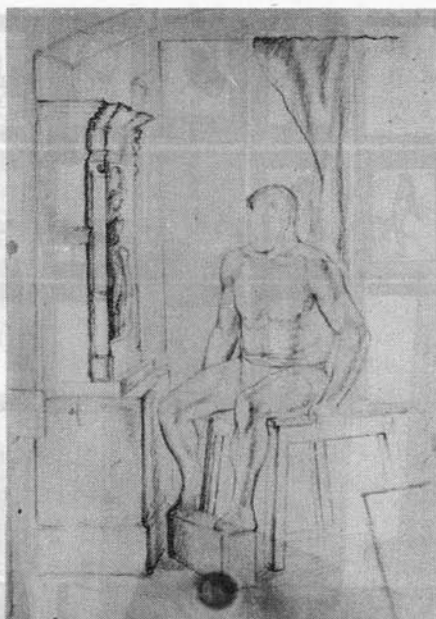
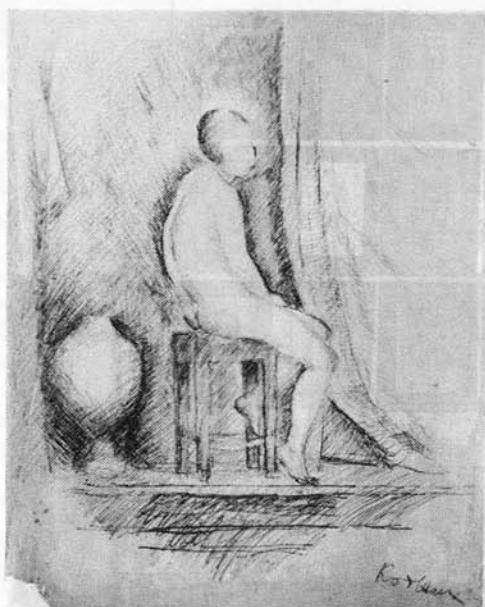
3	2	1
6	5	4
9	8	7



1	2	3
4	5	6
7	8	9

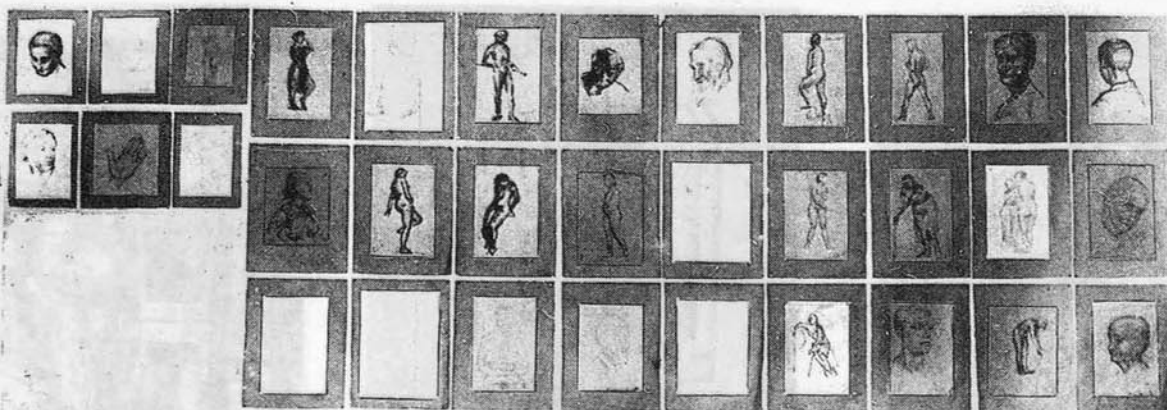
1 - 3 - А.Коджак. Модель в пространстве. Быстрый рисунок (разведенная тушь, кисть); 4, 7 - Э.Визин. Модель в пространстве. Быстрый рисунок. Ручка. П.Павлинов и В.Фаворский (тушь, кисть); 5, 6 - А.Коджак. Модель в пространстве. Быстрый рисунок (разведенная тушь, акварель,

кисть); 8, 9 - Э.Гурвич. Модель. Быстрый рисунок. Специальное задание В.Фаворского на два цвета: «холодный» (синий, зеленый) и «теплый» (коричневый, оранжевый)



1, 4 - А.Коджак. Модель в пространстве (карандаш). Постановка В.Фаворского (1); Постановка П.Павлинова (4); 2, 6, 8 - М.Фрам. Модель в пространстве. Постановки П.Павлинова, 1925-1926 гг. (карандаш); 5, 7 - Э.Гурвич. Модель в пространстве. Постановки В.Фаворского (карандаш)

1	2	3
4	5	6
7	8	



1 - Выставка рисунков студентов
Основного отделения; 2 - Студен-
ты первого курса Основного отде-
ления с преподавателями рисун-
ка С. Герасимовым (второй спра-
ва в среднем ряду) и М. Родионо-
вым (третий справа в том же
ряду), 1925 г.

Объемная дисциплина



1 - Студенты Основного отделения, 1924 г.

После ухода Лавинского из Основного отделения Предметно-пространственную комиссию Объемно-пространственного центра (он назывался и Объемным центром) возглавлял скульптор Б. Королев, а после него скульптор Р. Иодко. И все остальные преподаватели объемной дисциплины были скульпторами: И. Чайков, Н. Нисс-Гольдман, А. Тенета и др.

Дисциплина «Объем» постепенно освободилась от влияния кубизма и стала неким соединением отвлеченной объемной пропедевтики и межфакультетским преподаванием скульптуры с ориентацией на живую натуру.

Программа-минимум была обязательна для студентов всех факультетов, программа-максимум проходила студентами Скульптурного, Керамического, Архитектурного, Деревоотделочного и Металлообрабатывающего факультетов. Кроме того, студентам Скульптурного и Керамического факультетов давались дополнительные задания по обнаженной натуре.

Ставилась задача развить у студента пластическое чувство. Главное видели в том, чтобы научить мыслить в объеме всех студентов, вне зависимости от того, на какой факультет они ориентировались. Считалось, что объемная дисциплина знакомит с основными свойствами и принципами построения пластической трехмерной формы в пространстве. У студента старались воспитать стремление рассматривать объем не как нечто замкнутое в себе, а в его многообразном взаимодействии с другими объемами, с окружающим его пространством, видеть в объеме один из способов овладения пространством.

Программа Объемно-пространственного центра сформировалась к 1924 году и в последующие годы лишь уточнялась.

После 1923 года, в отличие от ранней пропедевтической дисциплины «Объем», обращение к отвлеченной форме было лишь средством выявления композиционных закономерностей. При этом большое значение придавалось анализу наследия прошлого.

Выступая в декабре 1926 года на Академической конференции Основного отделения Н. Нисс-Гольдман говорила: «Наша

актуальная действительность в процессе переоценки художественного воспитания ставит анализ формы. Мы имеем большое наследие прошлого, которое не только давит, как думали футуристы в эпоху безвременья, а учит живыми образцами, как разные условия среды по-новому организовывали и развивали понимание объемной и пространственной характеристики формы»¹.

Подводя итоги преподавания этой дисциплины во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе, молодые преподаватели Р. Иодко и А. Тенета уже в 1930 году писали в совместной статье, что объемная дисциплина «развивает у студентов всех специальностей умение творчески по-новому мыслить, развивать новые композиционные принципы... умение строить композицию как трехмерную форму, замыкающую сложный объем, так и рельефа, развернутого на плоскости, организующего глубинные (ритмические и метрические) отношения... Объем научает строить пластическую композицию, развивает умение видеть (в изображаемом материале) чувство объемной весовой массы, чувство развитой трехмерной формы (тело), насыщенности (и сложности) поверхности, рельефа (формы), ритма... Изучая основные свойства форм простого и сложного рельефа, при переработке различного зрительного материала в единое образное целое, будь то преобразуемый материал в живописи, архитектуре, дермете, скульптуре и прочих видах искусства, студент приобретает творческий навык строить сложную форму в сложной композиции»¹.

Дисциплина «Объем» в структуре Основного отделения была наиболее близка дисциплине «Пространство». Одно время обе дисциплины входили в единый центр, имели общую Предметную комиссию и их преподаватели не только установили между собой тесный контакт, но и уточнили сферы своей деятельности. Так если сначала в программы обеих дисциплин входили задания на массу и вес, то в конце 20-х годов эта тема прорабатывалась более основательно по дисциплине «Объем».

Проработка дисциплины «Объем» включала в себя три раздела, каждый из которых состоял из ряда тем.

1. Понятие объема. При выполнении заданий по этому разделу программы использовались простейшие геометрические тела

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 177, л. 271.

¹Иодко, Тенета. Объемная композиция в системе ВУЗа в разрезе Основного отделения. Газета «Борьба за кадры», N 4--5, 1930, с. 3.

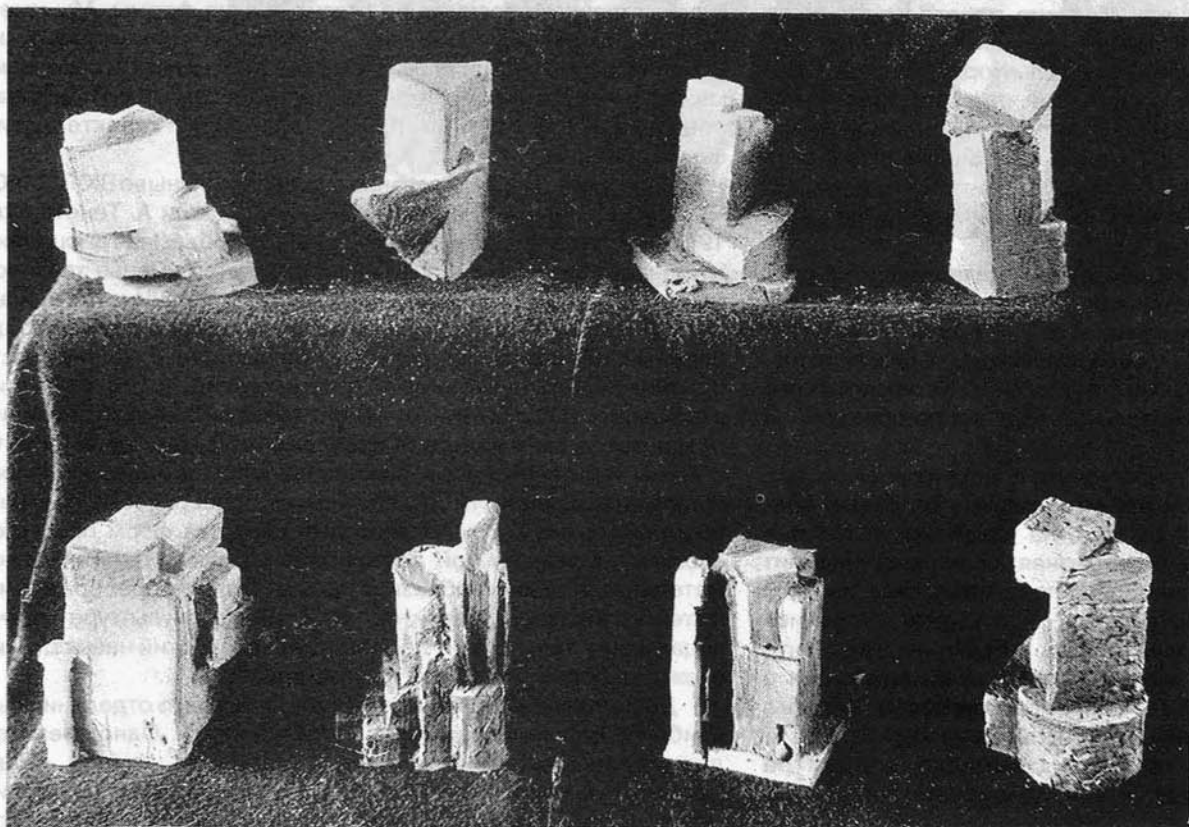
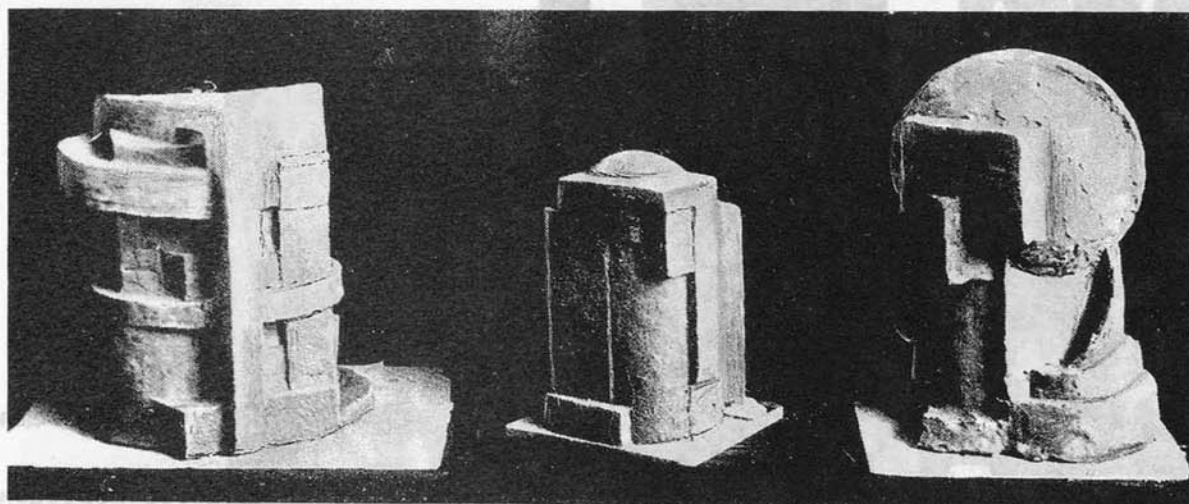
(плоскость, куб, цилиндр, шар и др.), данные в определенных глубинных и масштабных соотношениях. Прорабатывались такие темы: трехмерное построение формы (глубинность), характеристика протяженности тела, вертикаль и горизонталь, пропорции, поверхность (пластический рельеф).

2. Взаимодействие объемов. При выполнении этого задания использовались как геометрические тела, так и предметы простых форм (ваза, кувшин и др.), а также рамы и плоскости, как элементы построения возможного объема. Прорабатывались такие темы: масса и вес, пластическая ось движения в координированных телах, равновесие объемов путем сведения различных осей к единой двигательной системе восприятия.

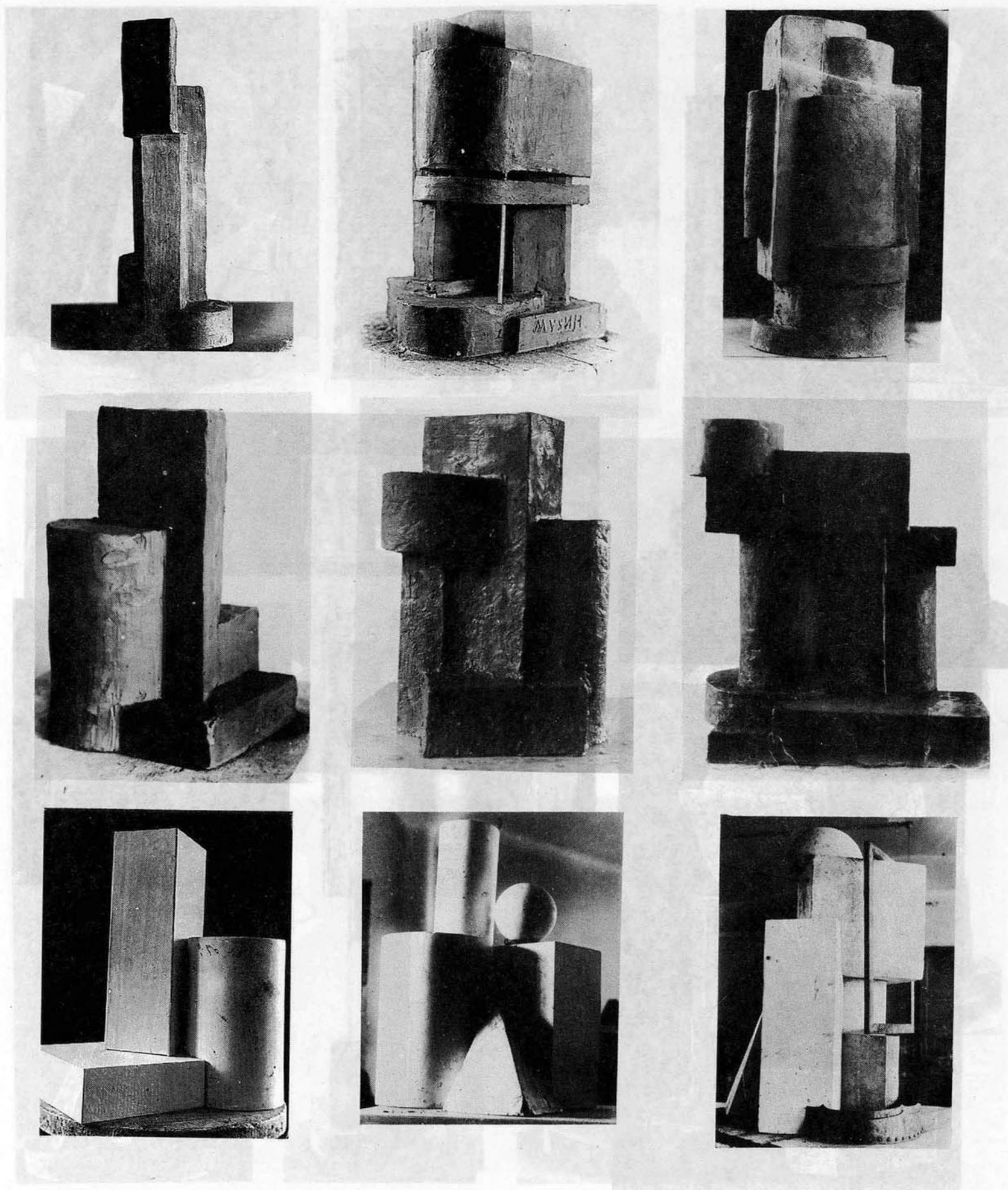
3. Архитектоника пластической формы. По этому разделу прорабатывались три темы. Первая тема была связана с освоением особенностей органической формы (и ее рельефа) путем создания смешанных композиций, состоящих из элементов органической формы (череп, чучело птицы или животного), геометрического

тела, простой бытовой формы. Вторая тема -- конструкция живой натуры (обнаженная модель); натура дается в состоянии равновесия при конструктивной зависимости от вспомогательного объема. Третья тема -- механика движения живой натуры (с использованием вспомогательного объема).

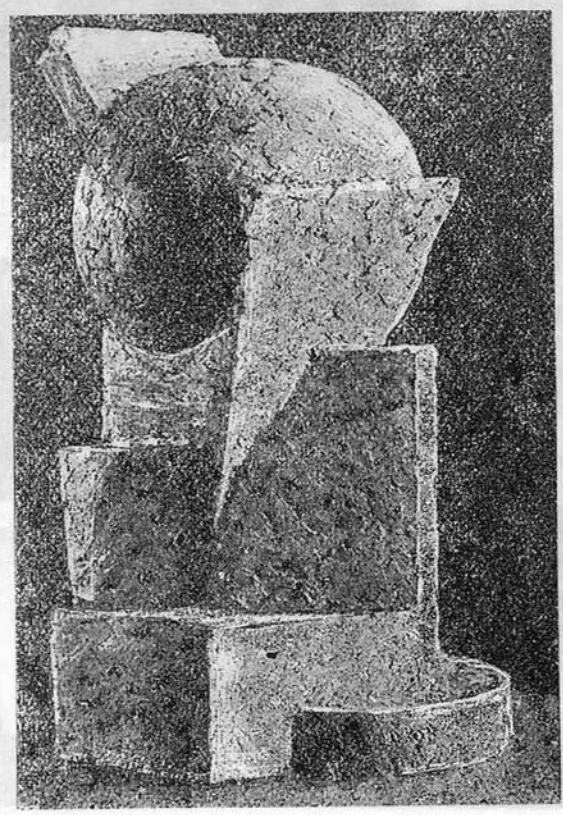
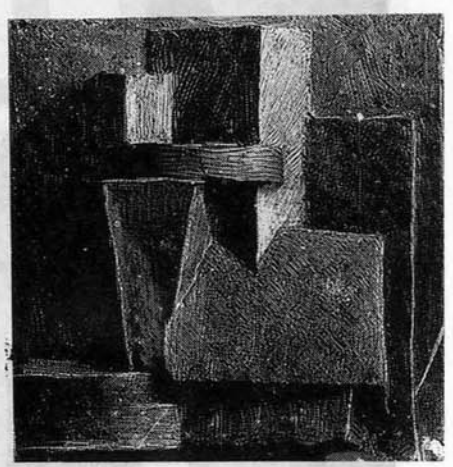
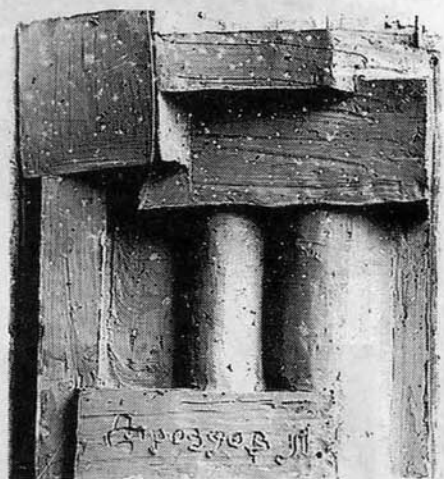
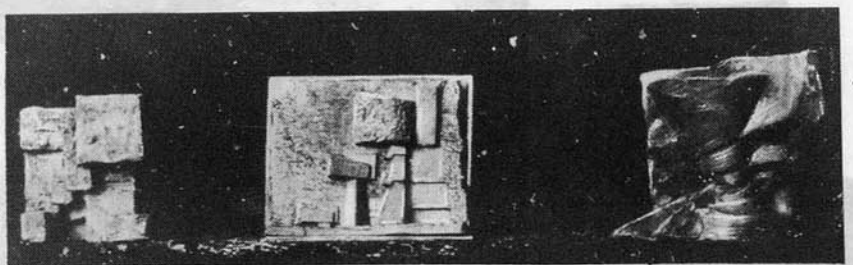
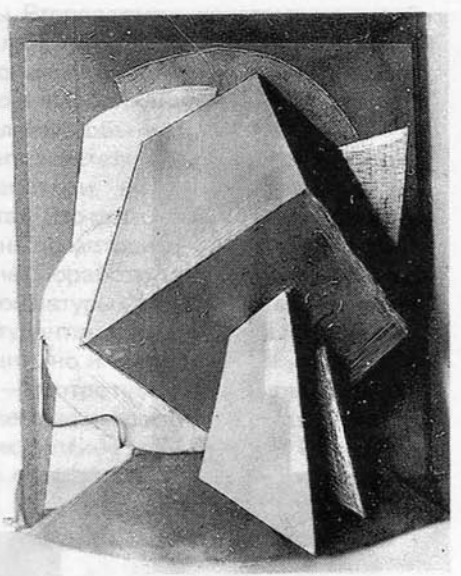
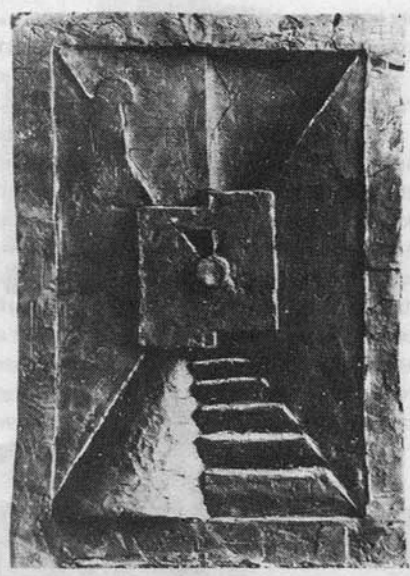
После 1923 года все преподаватели объемной дисциплины были скульпторами-станковистами, не преподававшими на производственных факультетах. Это сказывалось на программах этой дисциплины, но особенно на методике ее преподавания -- нацеленность тем и заданий на проработку органической формы, а в конечном счете обнаженной натуры. Т.е. вся система занятий по этой дисциплине давала студентам навыки не только решения сложной объемной композиции, но и выполнения скульптурных работ. Характерный пример -- портретные скульптуры студента Архфака Г. Глущенко, выполненные им после освоения приемов работы в скульптуре по дисциплине «Объем» на Основном отделении.



1 - Взаимодействие объемов (экспозиция работ студентов)



1 - 6 - Построение трехмерной формы из простых геометрических объемов; 7 - 9 - Постановки из простых геометрических форм и дополнительных элементов

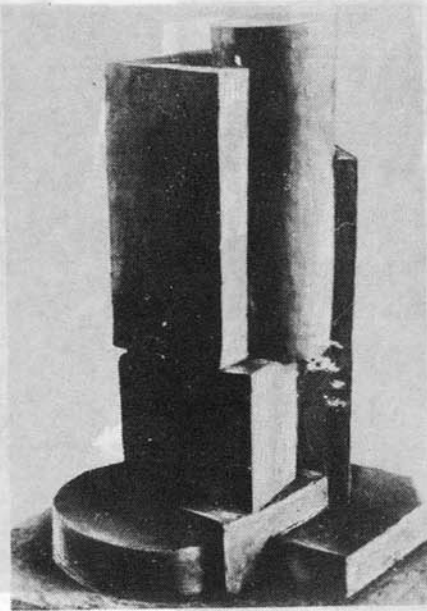
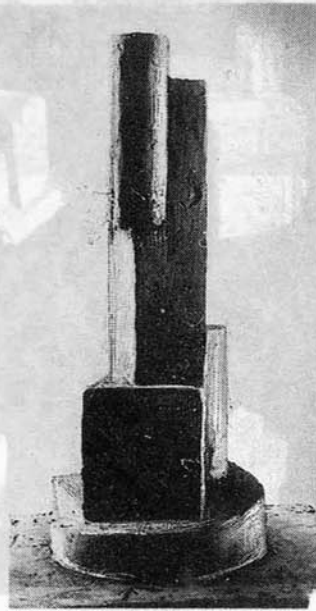
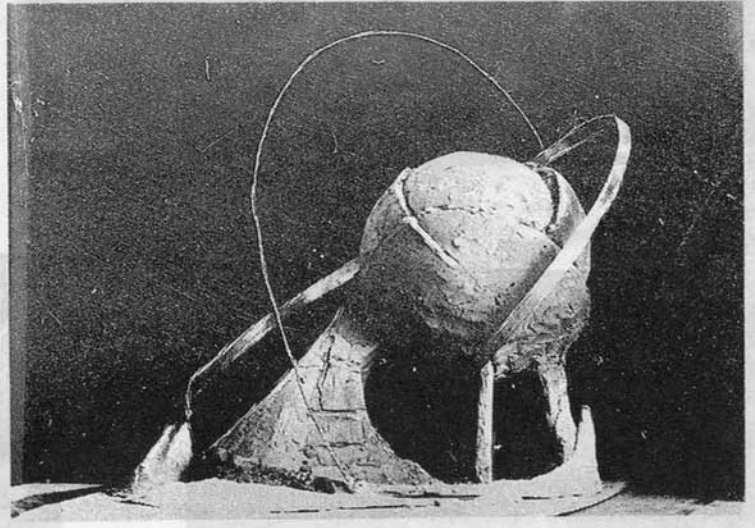
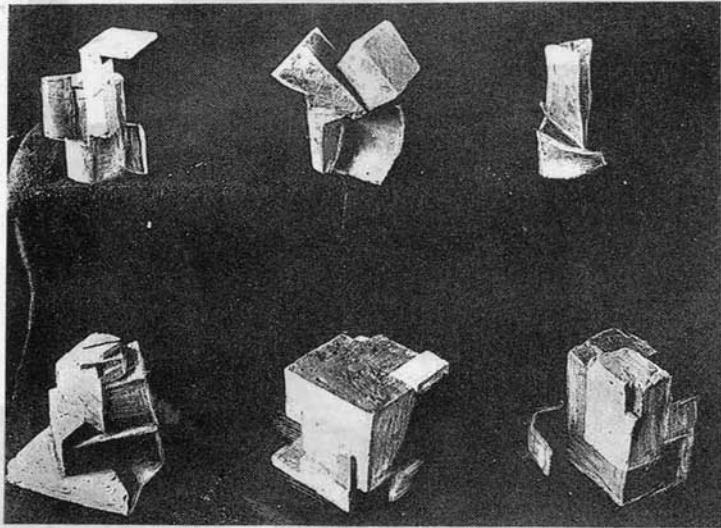
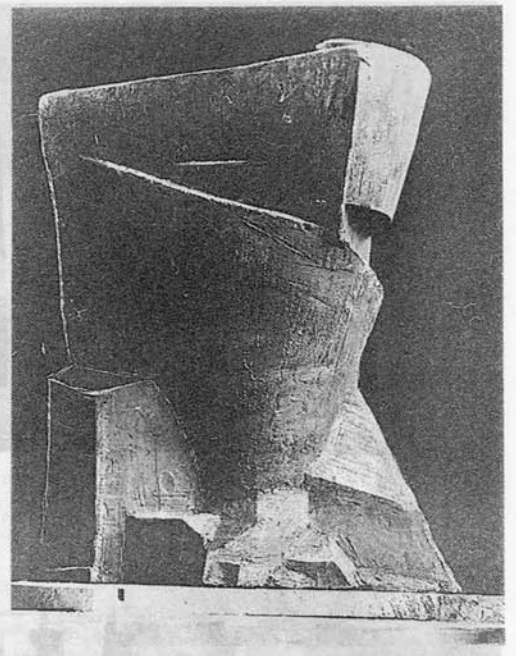
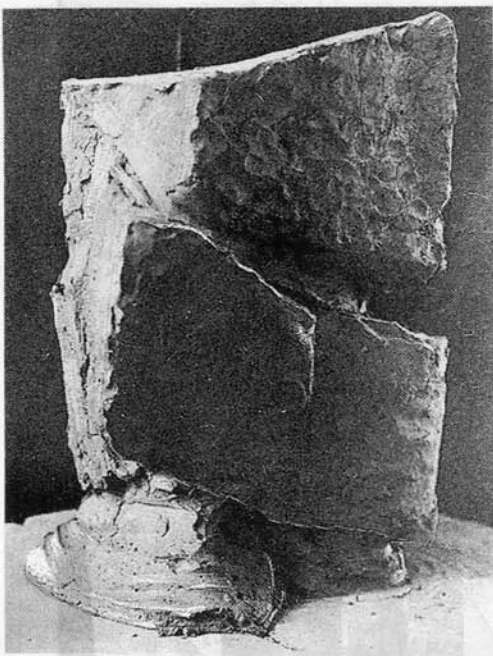


1	2	3
	4	
5	6	7

1, 5 - Построение сложного объема; 2 - 4 - Барельеф - композиция на выявление глубины, ритма и динамики; 6, 7 - Барельеф - композиция из простых геометрических форм

1 - Построение сложного объема; 2 - 4 - Барельеф - композиция на выявление глубины, ритма и динамики; 6, 7 - Барельеф - композиция из простых геометрических форм

3	5	1
6	2	4
9	8	7

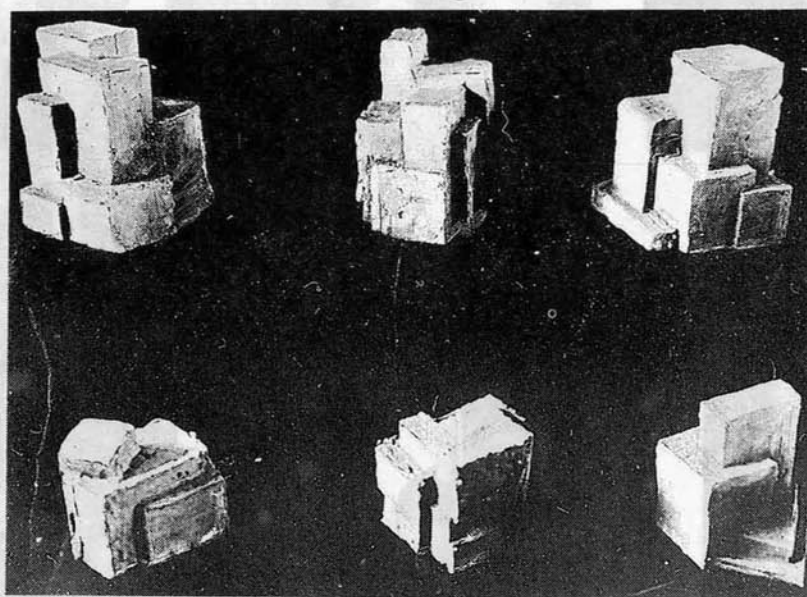
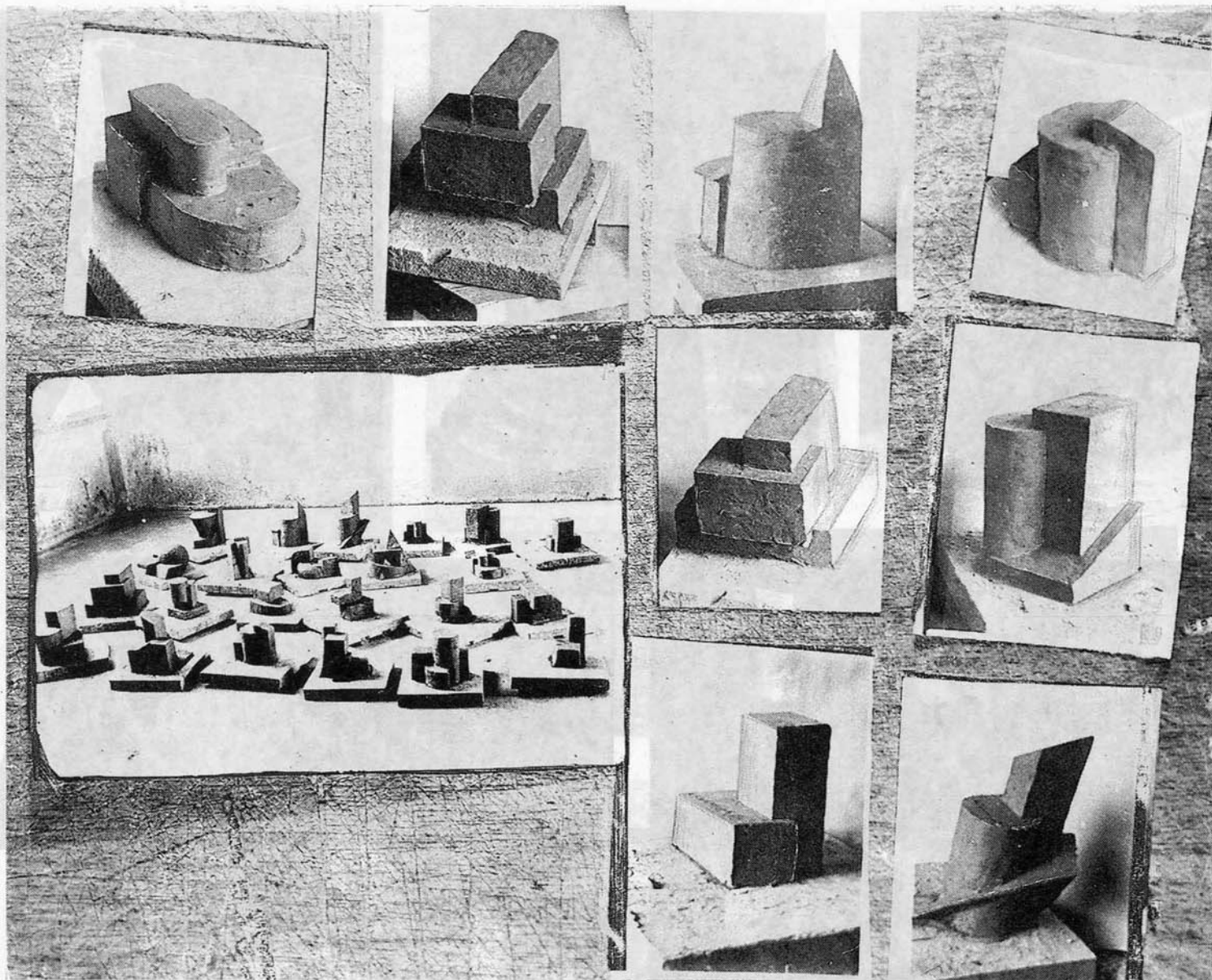


1	2	3
4	5	
6	7	8
		9

1-9 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция)

Задание для студентов Архитектурного факультета (специализация «Архитектура»)

1 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 2 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 3 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 4 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 5 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 6 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 7 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 8 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве. 9 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция) - это взаимодействие объемов, которое происходит в пространстве.

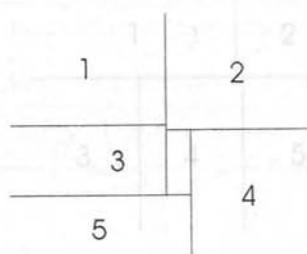
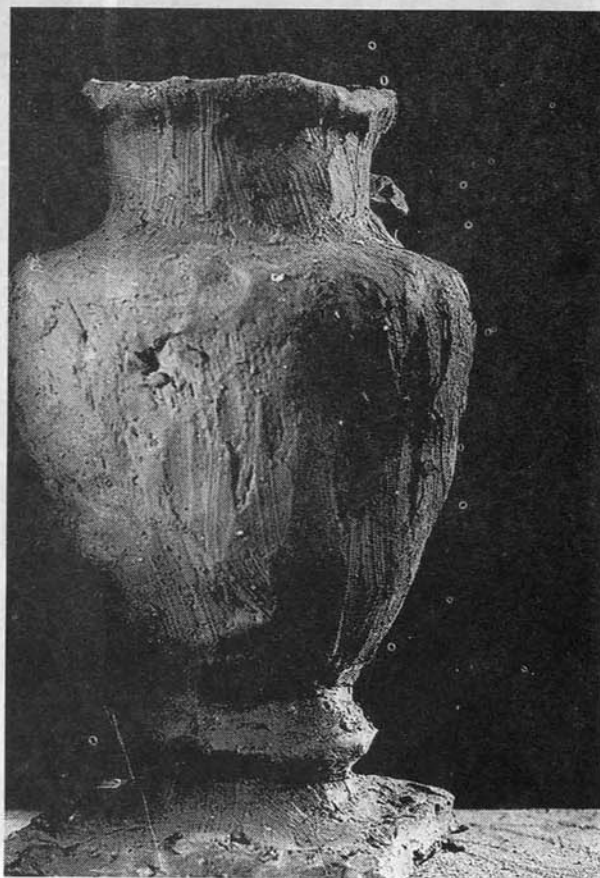
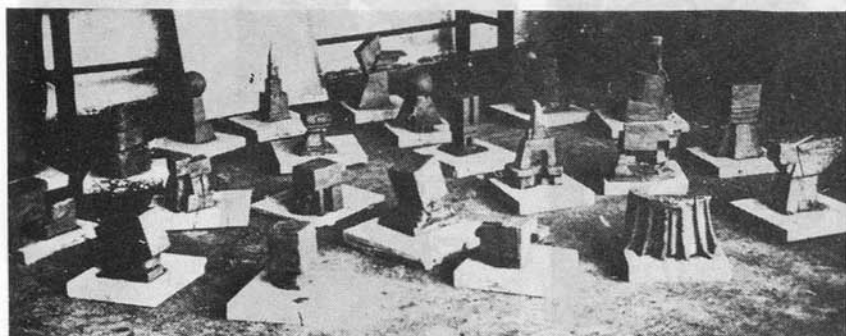
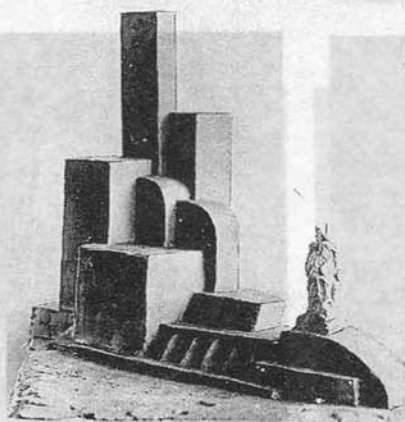
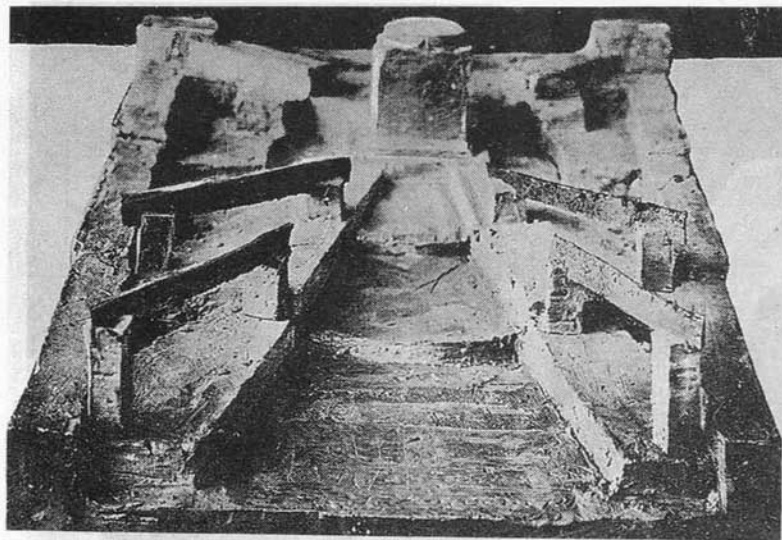


1 - Взаимодействие объемов. Задание для одной группы студентов - все вместе, ряд отдельных работ; 2 - Барельеф, на основе сочетания геометрических форм, предметов и органической формы; 3 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция)

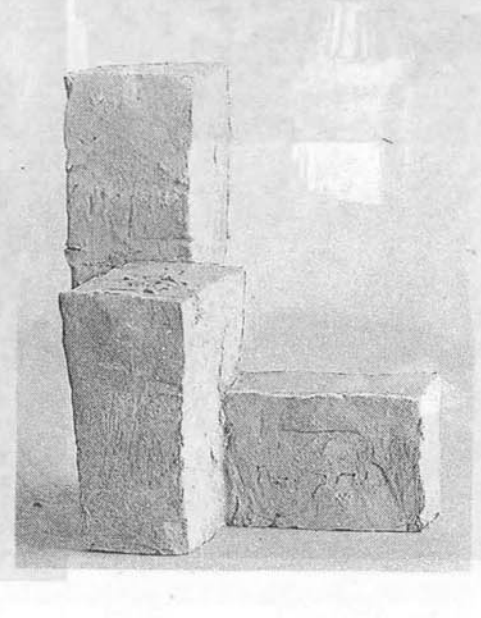
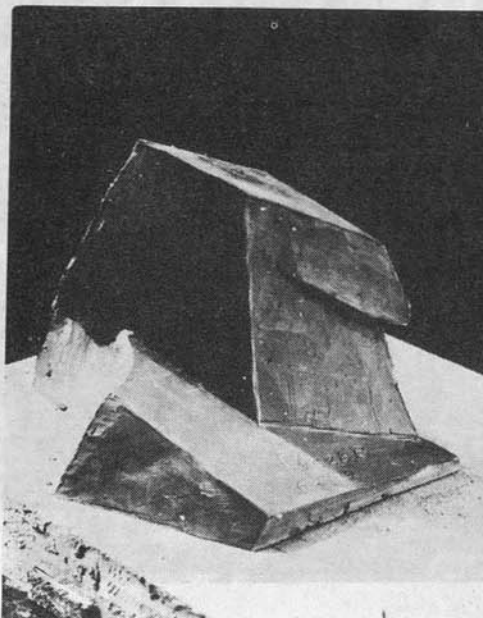
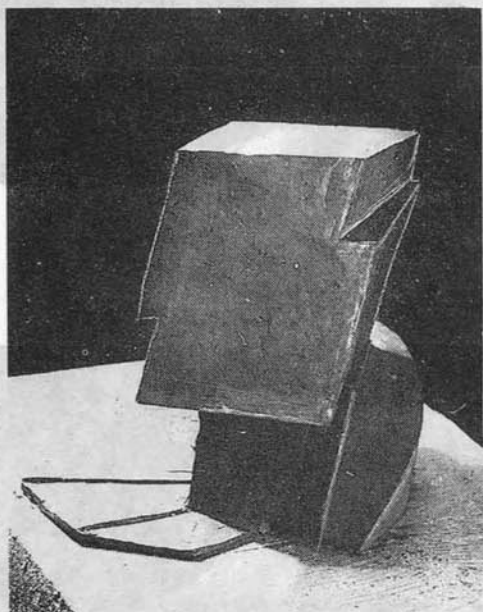
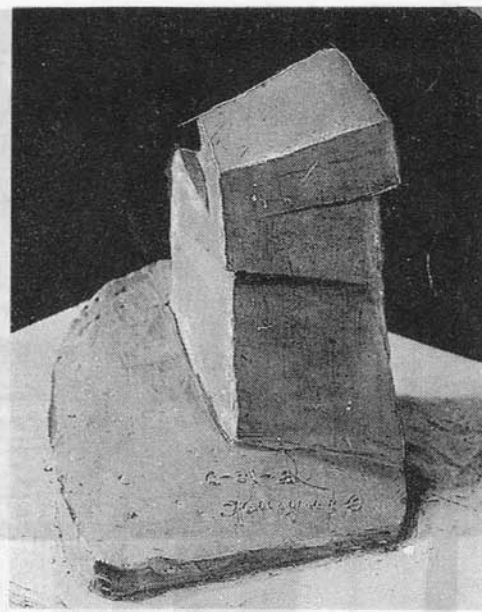
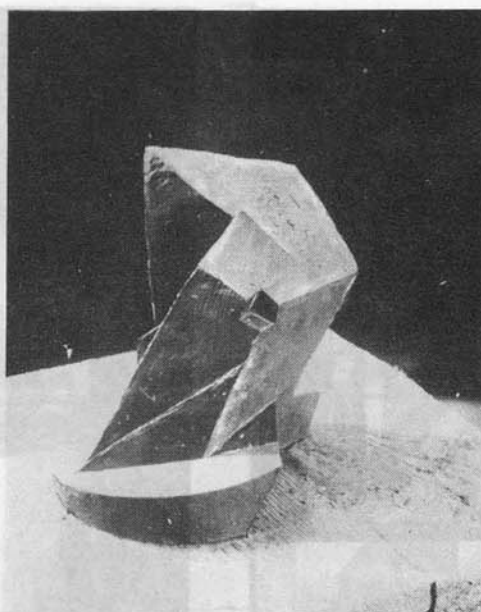
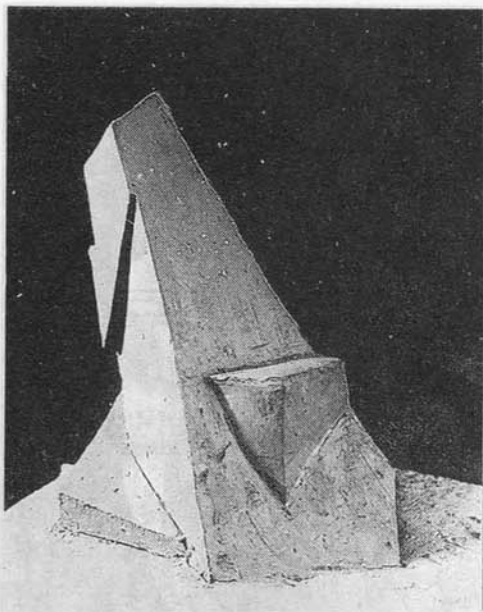
1 - Взаимодействие объемов (пластическая конструкция)

1	2	3
1	4	
25	3	

3	5	1
2	4	
9	8	7



1, 2, 4 - Архитектура пластической формы простого бытового предмета; 3, 5 - Взаимодействие объемов. Задание для студентов Архитектурного факультета (специализированная пропедевтика)



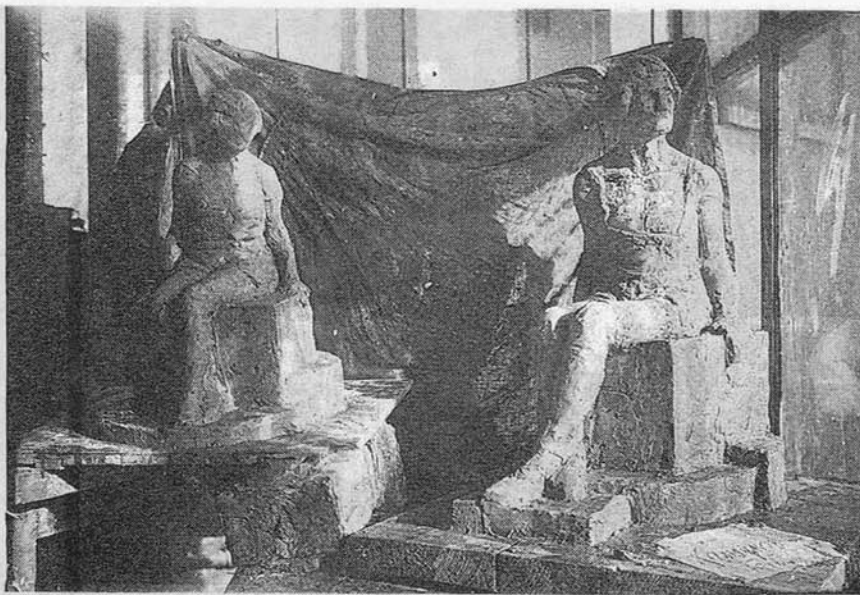
1	2	3
4	5	6
7	8	9

Использование разработок дисциплины «Объем» в Архитектурно-строительном институте (АСИ), созданном в 1930 г. на базе Архитектурного факультета ВХУТЕИНа и МВТУ, начало 30-х годов

1 - 7 - Задание на динамическую композицию; 8 - 9 - Задание на

сочетание простых геометрических форм





«Пространство» все-
ческих заданий. Не-
на конкретных (прое-
специализации студ-
Вскоре обнаружилось, что набор
ским в Обнасе, был
Поэтому встал вопрос
т.е. преобразить дис-
общую художествен-
В первое время студенты за-
и развивали задания
прищипывали новые
тающую пластичность.

«Первоначальная программа нашей дисциплины» — востани-
нал позднее В. Кринозой), — состояла из 4-х композиционных
заданий: фронтальной поверхности, масса и деп (объем), объ-
емная композиция и глубинно-пространственная композиция.
Все задания были обязательными (без функциональной зада-
чи).

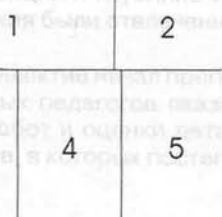
Учитель не хотел просто давать и скоро выяснилось, что
выбор молодых педагогов оказался удачным. Тексты заданий,
результаты работ и оценки регулярно обсуждались. Много было
жарких споров, в котором постепенно выработывалась методика

отдел-
бени-
утра-
стан-
млен-
робот-
теркой

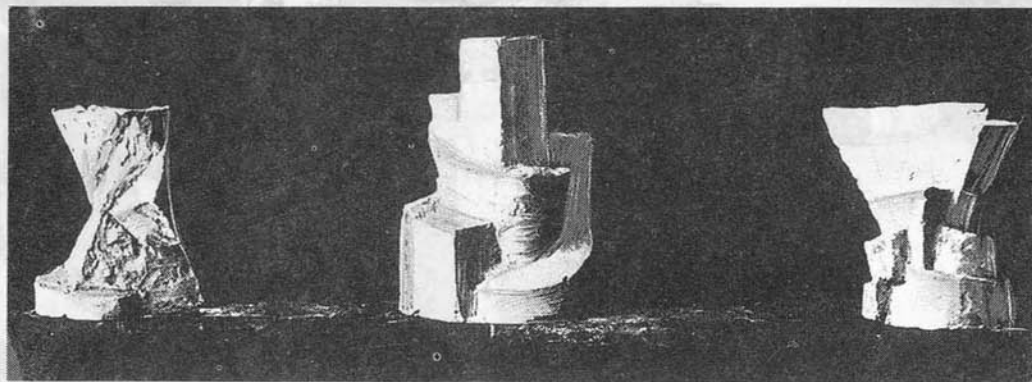
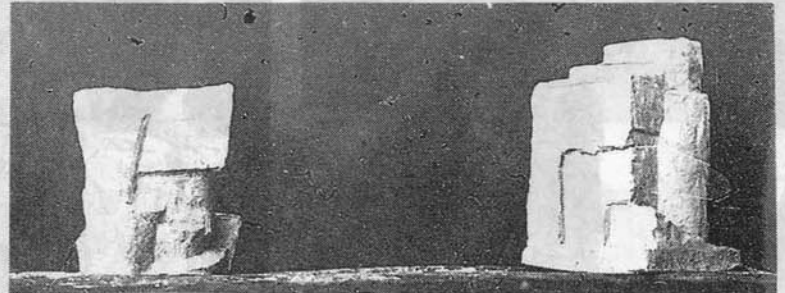
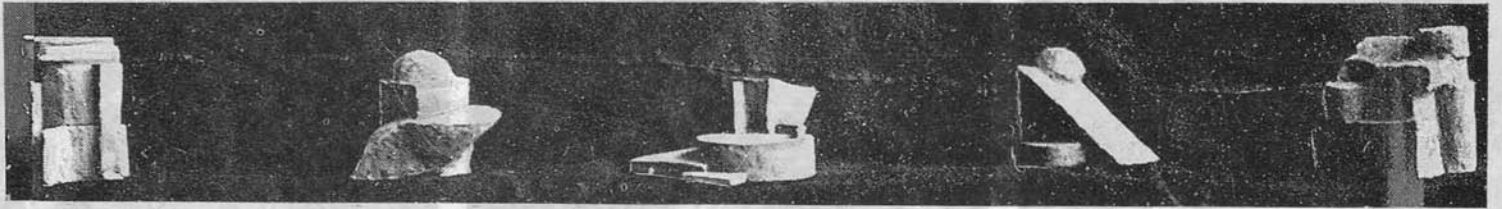
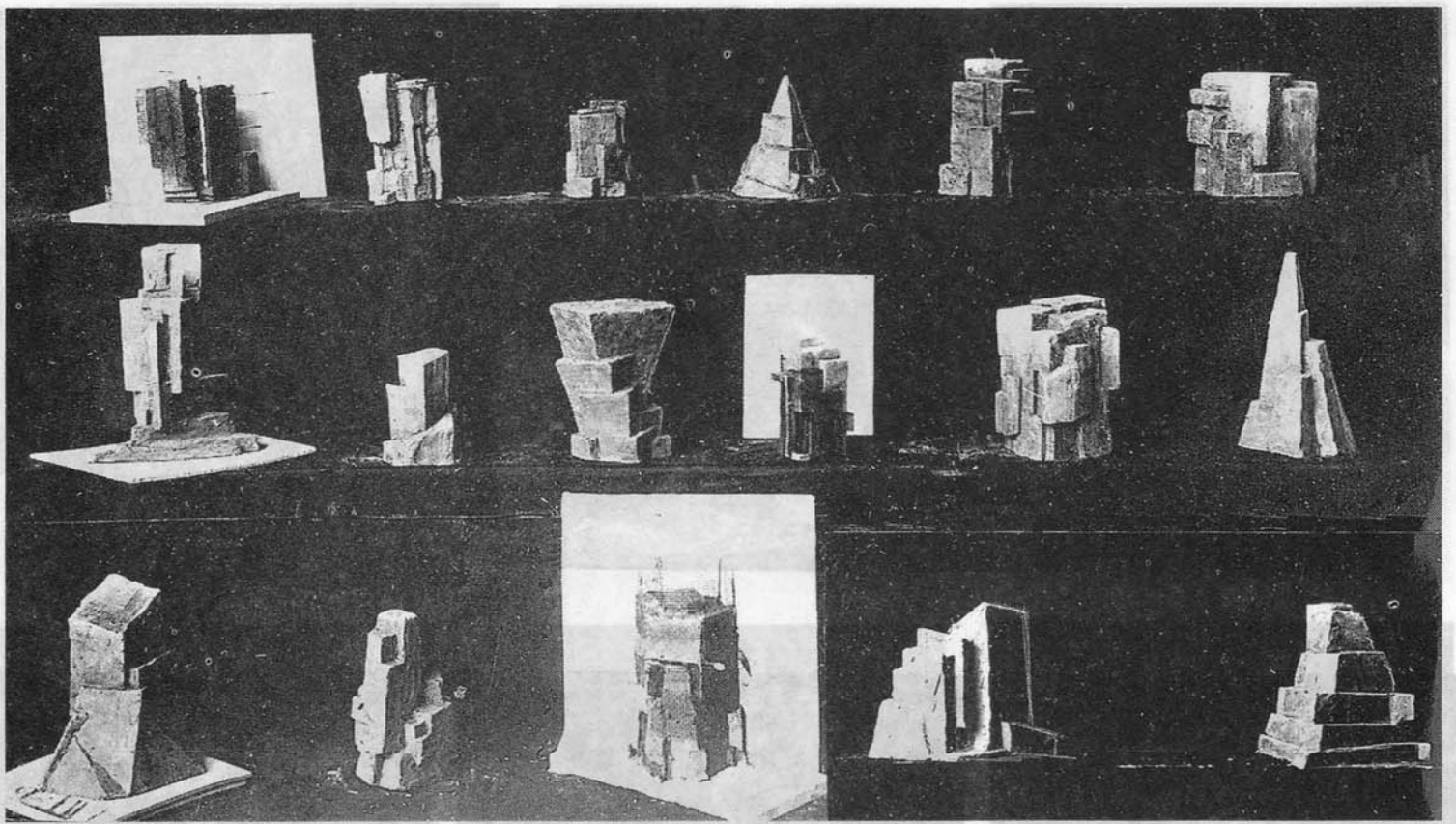
во главе с Кринозой на-
ребатывали программы
крупной Основного отде-
год для первого курса,
и Обнасе-простран-
года, цель проработки
обна так: выполнение и
честным качеством архitek-
делалась на две группы
форм в пространстве.
формы включала две ази-
мозаичных тем: масса объема (как качество материи или
зрительное проникновение внутрь объема), вес объема (как
динамичная масса шара).

Пространство проработки отвлеченных заданий по дисциплине
«Пространство» постепенно углублялись и уточнялись, включа-
лись новые темы и задания. К концу первого этапа существования
Основного отделения (1923–1926 гг.), когда оно составляло два
года обучения, была отработана общая структура выполнения
отвлеченных и производственных заданий. Опыт показал, что за
два года трудно углубленно проработать все темы на практическом

1-5- Конструкция живой натуры



В. Кринозой. Вспоминание. Рисунок (частный случай).



1 - 5 - Взаимодействие объемов
(экспозиции работ студентов)

на строительном институте (АСИ)
созданном в 1930 г. на базе Архитектурного факультета ВУТЭИ.
На ИМВТУ начало 30-х годов

1-7- Задание на динамическую
композицию; 8-9- Задание на

студент Ловки и студентской - 8-1
сочетания простых геометрических
форм

2	1
3	4
5	6

1	3
2	6
3	4
5	

Пропедевтическая дисциплина "Пространство"



1 - Студенты на занятиях по дисциплине «Пространство» на Основном отделении, 1925 г. Работа по теме - выявление массы и веса

Осенью 1923 года, когда в структуре автономного Основного отделения потребовалось укомплектовать преподавателями пропедевтическую дисциплину «Пространство», Ладовский рекомендовал в качестве преподавателей студентов первого потока Обмаса -- В. Балихина, С. Глаголева, М. Коржева, И. Ламцова, В. Петрова, Ю. Спасского, М. Туркуса. Продолжая заниматься на архитектурном факультете в мастерских Н. Ладовского и Н. Докучаева, они под руководством В. Кринского внедряли психоаналитический метод во всем ВХУТЕМАСе.

На первом курсе Основного отделения темы по дисциплине «Пространство» всеми студентами прорабатывались на отвлеченных заданиях. На втором курсе те же темы прорабатывались на конкретных (производственных) заданиях с учетом будущей специализации студентов.

Вскоре обнаружилось, что набор тем, предложенных Ладовским в Обмаса, был ориентирован на подготовку архитекторов. Поэтому встал вопрос сделать набор тем более универсальным, т.е. превратить дисциплину «Пространство» в действительно общую художественную пропедевтику.

В первое время отвлеченные задания в основном повторяли и развивали задания Обмаса. Однако сразу же появилось одно принципиальное нововведение -- задание на плоскость (фронтальную поверхность).

«Первоначально программа нашей дисциплины, -- вспоминал позднее В. Кринский, -- состояла из 4-х композиционных заданий: фронтальная поверхность, масса и вес (объема), объемная композиция и глубинно-пространственная композиция.

Все задания были отвлеченными (без функциональной задачи)...

Новый коллектив начал преподавать и скоро выяснилось, что выбор молодых педагогов оказался удачным. Тексты заданий, результаты работ и оценки детально обсуждались. Много было жарких споров, в которых постепенно вырабатывалась методика

работы, подбирались иллюстративный материал, которым охватывались выдающиеся произведения архитектуры, живописи и скульптуры прошлых эпох.

Основная методическая установка была та же, что и в Обмаса: основываться на объективных факторах и явлениях, наблюдаемых в действительности, выявлять и изучать основные композиционные закономерности, чтобы овладеть ими.

Вся работа происходила исключительно в макетах, для чего использовалась глина, картон, плотная бумага и всякие другие материалы¹.

Естественно, что ученики Ладовского во главе с Кринским на первых порах наиболее углубленно разрабатывали программы отвлеченных заданий для архитектурных групп Основного отделения.

В программе на 1923--1924 учебный год для первого курса, утвержденной на заседании подкомиссии Объемно-пространственного Центра 4 декабря 1923 года, цель проработки отвлеченных заданий была сформулирована так: выявление и преобразование геометрических и физических качеств архитектурной формы.

Проработка геометрических качеств делилась на две группы задач: характер формы, координация форм в пространстве.

Проработка физических качеств формы включала две взаимосвязанных темы: масса объема (как качество материи или зрительное проникновение внутрь объема), вес объема (как движение массы вниз).

Программы проработки отвлеченных заданий по дисциплине «Пространство» постепенно углублялись и уточнялись, включались новые темы и задания. К концу первого этапа существования Основного отделения (1923--1926 гг.), когда оно охватывало два года обучения, была отработана общая структура выполнения отвлеченных и производственных заданий. Опыт показал, что за два года трудно углубленно проработать все темы на двух типах

¹В. Кринский. Воспоминания. Рукопись (частный архив).

заданий -- отвлеченном и производственном. Поэтому не только весь первый курс, но и часть второго отводились для выполнения отвлеченных заданий.

Согласно учебному плану на 1926--1927 год на первом курсе последовательно прорабатывались темы: организация поверхности, организация объема, синтетическое задание на композиционно-организующие средства; на втором курсе прорабатывались как дополнительные темы на отвлеченных заданиях: конструкция, ритм поверхностей, ритм объемов, так и производственные задания: на объем, на массу и вес, на конструкцию, на пространство.

К 1927 году количество и тематика отвлеченных заданий были еще больше упорядочены: четыре задания общие для всех факультетов выполнялись на первом курсе (построение: выразительной плоской поверхности, выразительности объема, выразительности массы и веса объема, выразительности формы ограниченного пространства и выразительности форм, расположенных в этом пространстве или его ограничивающих) и два -- с учетом специализации студентов -- на втором курсе (для архитекторов задания: на построение расположенных в пространстве комплексов объемов, на выразительность архитектурной конструкции, как системы форм и формы их сопряжений, возникающих под действием силы тяжести).

Общую программу дисциплины «Пространство» развивали и конкретизировали программы задания по темам, которые разрабатывались каждым преподавателем для своей группы.

Рассмотрим в кратком изложении некоторые из выявленных в частных архивах программ таких заданий, относящихся к разным годам.

В программе задания на выразительность поверхности В. Петров предлагает студентам, взяв стоящий на горизонтальной плоскости вертикальный прямоугольник (возможны различные пропорции), создать выразительную фронтальную плоскую поверхность, используя ритмы горизонтальных и вертикальных членений и учитывая, что главным композиционным центром является центральная ось.

В программе задания на выразительность объема М. Туркус (декабрь 1926 г.) предлагает, взяв вертикально стоящий объем (с планом в виде квадрата, прямоугольника, многоугольника, окружности или эллипса), обработать его так, чтобы он организовал движение зрителя вокруг формы (для этого объем должен иметь главную фасадную сторону) и придать ему выразительную форму (используя для этого поперечное сечение объема, выступающие вспомогательные формы, расположенные вокруг объема или над объемом).

В программе задания на выявление массы и веса В. Балихин (февраль 1926 г.) предлагает студентам выявить массу и вес куба, расположенного над горизонтальной плоскостью на расстоянии не более его высоты. Для удержания куба в пространстве предлагается ввести дополнительную массу в виде опоры, форма которой определяется композицией. В программе перечисляется широкий диапазон средств и приемов для выявления массы и веса куба -- деформация опоры, горизонтальные членения, всечение в основной объем новых объемов, членение основного объема на ряд объемов и их взаимное всечение, деформация основного объема при сохранении общей формы куба.

В программе М. Туркуса на ту же тему (1926 г.) студентам предлагалось, взяв два расположенных друг над другом различных по пропорциям и размерам параллелепипеда (верхний крупнее и может сдвигаться по отношению к нижнему), выявить массу и вес верхнего объема, работу на сжатие нижнего и их взаимодействие в зависимости от степени сдвинутости верхнего объема от общей вертикальной оси, используя различные приемы (членения, рельеф, фактура, введение объемных и плоскостных элементов, деформацию, движение масс).

В программе задания на организацию формы в пространстве В. Балихин (март 1926 г.) предлагает студентам в качестве вариантов две горизонтальные плоскости (прямоугольник и трапецию) и два объема (куб и параллелепипед). Необходимо на любой из этих плоскостей организовать и выявить пространство вокруг одного из предлагаемых объемов, расположив его на последней трети плоскости (считая от зрителя в глубину).

В двух заданиях И. Ламцова (1924--1925 гг. и март 1926 г.) на пространство задача поставлена иначе. Дана прямоугольная горизонтальная плоскость, на которой в определенных местах расставлены геометрические фигуры (три или четыре). Требуется выявить пространственные соотношения между этими эле-

ментами, учитывая движение зрителя вглубь от переднего плана (форма которого может быть в виде арки или прозрачной плоскости).

В программе задания для второго курса на отношения, пропорции, ритм и динамику в пространстве В. Балихин (март 1925 г.) предлагал студентам в пределах пространства, ограниченного формой прямоугольного параллелепипеда (вертикально стоящего на горизонтальной плоскости) построить ритмическую систему параллелепипедов с движением вверх (ускоренным или замедленным, равномерным или неравномерным).

Переход с осени 1926 года на одногодичный срок обучения на Основном отделении потребовал еще большего упорядочения заданий. Вместо различных программ отвлеченных заданий, разрабатываемых каждым преподавателем, на 1927--1928 учебный год была разработана единая программа для всех групп, состоящая из четырех заданий: первое -- на выразительность поверхности, второе -- на выразительность объема, третье -- на массу и вес, четвертое -- на выразительность пространства.

К лету 1929 года была закончена отработка методики преподавания отвлеченных заданий по дисциплине «Пространство» в рамках одного курса. Она изложена в опубликованной в июне 1929 года общей программе работы Основного отделения. Программой предусматривалось, что принципы и методы композиции в пространстве изучаются в процессе проработки композиционно-синтетических заданий по трем видам пространственной формы, в порядке их усложнения: фронтальная плоская поверхность (неподвижная точка зрения), объем (воспринимается по мере движения зрителя вокруг объема), ограниченное пространство (воспринимаемое зрителем в ходе движения в глубину данного пространства).

Это была последняя по времени и самая сжатая по количеству тем программа проработки отвлеченных заданий по дисциплине «Пространство» в рамках автономного Основного отделения.

Анализ программ пропедевтических дисциплин ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа показывает, что полную автономию в структуре общих художественных дисциплин Основного отделения после 1923 года сохранила лишь пропедевтическая дисциплина «Пространство». Это была действительно принципиально новая художественная дисциплина, общая для всей сферы пространственных искусств.

Для производственных факультетов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа пропедевтическая дисциплина «Пространство» стала той художественно-композиционной основой, которая помогла формировавшемуся тогда дизайну преодолеть характерный для традиционного прикладного искусства эклектический декоративизм и способствовала интенсификации уже в стенах вуза стилиобразующих процессов в области предметной среды.

На специальных факультетах уже после того, как Основное отделение стало одногодичным, на втором курсе была сохранена дисциплина «Пространство», по которой студенты под руководством архитекторов -- учеников Ладовского выполняли не только производственные, но и отвлеченные задания.

Дисциплина «Пространство» как на Основном отделении, так и на специальных факультетах пользовалась авторитетом и уважением со стороны студентов и преподавателей. Показателем этого авторитета было и назначение деканом Основного факультета преподавателя этой дисциплины В. Балихина, который был признанным лидером в разработке методики преподавания отвлеченных заданий дисциплины «Пространство». Причем, будучи архитектором по образованию, он концентрировал свое внимание не на специализированных, а на общих проблемах формообразования. После того, как второй курс был передан специальным факультетам, В. Кринский возглавил на Архфаке специализированную пропедевтику. Балихин же остался на Основном отделении и руководил программой-минимумом дисциплины «Пространство» где все студенты выполняли отвлеченные задания по единой программе. В результате программно-методические интересы Балихина и Кринского специализировались: Балихин искал общие закономерности формообразования с учетом всех художественных специальностей, Кринский же был больше озабочен адаптацией общих композиционных закономерностей в архитектуре.

В конце 1929 года, когда Основное отделение ликвидировали и все предметы передали на специализированные факультеты, коллектив преподавателей Основного отделения во главе с В. Балихиным спешно разработал различные проекты и предложения, чтобы сохранить единый методический центр для

общих художественных предметов, в том числе и для дисциплины «Пространство», стремясь органически включить эти дисциплины в программы специализированных факультетов. Балихин считал, что важно не только найти стыки отвлеченных заданий и специализированной пропедевтики в рамках конкретных факультетов, но и использовать формально-композиционные основы дисциплин Основного отделения при разработке факультетских программ по художественному проектированию и композиции.

Эта идея была воплощена в декабре 1929 года в программе по архитектурному проектированию на архитектурном факультете, в которой для отвлеченных заданий отводился первый семестр: 1 -- построение фронтальной плоской поверхности; 2 -- построение объема (последовательное восприятие формы) с упражнениями на сочетание контрастных форм в объеме, вес и решение формы объема в связи с формой его внутреннего пространства; 3 -- построение фронтального пространства (форма и среда); 4 -- построение глубинного пространства (последовательное восприятие формы и композиционная связь последовательно-воспринимаемых планов единого пространства).

Проблемы преподавания дисциплины «Пространство» с ориентацией на отвлеченные задания неизбежно заставляли ее преподавателей обращаться к самым общим вопросам композиции как формально-эстетическим, так и чисто теоретическим. Причем у руководителей коллектива преподавателей В. Кринского и В. Балихина наблюдалась известная специализация в разработке методики преподавания. Первый больше предпочитал разработку конкретных приемов, уделяя основное внимание созданию экспериментально-методических работ (эскизы, макеты). Второй -- увлекался прежде всего логической стороной методики -- классификация, определения и т.д.

Кринский на протяжении 20-х годов последовательно прорабатывает в ходе личного экспериментально-методического эскизирования и макетирования целый ряд формально-композиционных тем.

В начале 20-х годов его очень интересовали вопросы соотношения формы и цвета. Он выполняет целый ряд плоскостных графических композиций, экспериментируя с возможностями двухцветного орнамента создавать впечатление рельефной поверхности. Затем он создает ряд объемно-пространственных композиций, в которых использует контрастные по цвету плоскости.

Позднее, уже во второй половине 20-х годов, Кринский экспериментирует с цветом, создавая эскизные проекты зданий из стандартных элементов. Тогда же он создает экспериментально-методические композиции, в которых фактура поверхности и угол поворота к источнику света изменяют общую композицию. Он создает также сложные формы, состоящие из как бы врезанных друг в друга различных геометрических объемов.

В. Балихина интересовала прежде всего логика самой методики преподавания и теоретическое осмысление концепции формообразования. Уже с первого года преподавания дисциплины «Пространство» Балихин начинает теоретические исследования проблем пространственной композиции. Именно Балихин повлиял на то, что преподаватели дисциплины «Пространство» увлеклись разработкой методики преподавания как логически обоснованной системы.

Молодые преподаватели по мере втягивания в постоянную педагогическую работу все больше ощущали отсутствие систематической методики преподавания дисциплины «Пространство». Они сами разрабатывали программы отвлеченных и производственных заданий, опираясь прежде всего на свой опыт обучения в Обмесе. Попытки разнообразить задания обнаруживали неясность и неразработанность многих как общих, так и конкретных композиционных проблем. Накапливалось все больше вопросов, требовавших теоретического и методического осмысления.

Летом 1926 и 1927 годов В. Балихин, М. Коржев и М. Туркус вместе проводили свой отпуск в подмосковной деревне Криуши. Иногда к ним приезжали В. Петров, Ю. Спасский и И. Ламцов.

Почти каждое утро Балихин, Коржев и Туркус начинали с обсуждения теоретических проблем объемно-пространственной формы. Велся дневник этих обсуждений. Обсуждались практически все теоретические вопросы композиции, имевшие отношение к методике преподавания дисциплины «Пространство». Но главное внимание уделялось классификации элементов композиции и осмыслению новой темы отвлеченных заданий (отсутствовавшей в Обмесе) -- на поверхность.

Много внимания было уделено при обсуждении в Криушах метрическим и ритмическим рядам. Выяснялась роль ритмических рядов на плоскости, а также количественные пределы увеличения элементов рядов -- когда ритмический ряд воспринимается уже как фактура поверхности. Анализовалась роль освещения в восприятии фактуры поверхности (угол освещения), выявлялось общее метрического ряда и неравномерного освещения поверхности, анализировалась роль интенсивности освещения плоскости в восприятии глубины ее размещения по отношению к зрителю (был сделан вывод, что из двух плоскостей более освещенная и с тенями большей интенсивности будет восприниматься как ближняя).

Специально анализировалась проблема контрастного сопоставления величин форм. Был сделан вывод, что при восприятии двух контрастных по величине форм большая зрительно кажется еще больше, а меньшая еще меньше. Для выявления реальной величины больших форм предлагалось сопоставить их с малыми через ряд промежуточных форм.

Обсуждался вопрос о влиянии горизонтальных и вертикальных ритмических рядов на зрительное восприятие размеров и пропорций плоскости. Был сделан вывод, что преобладание вертикальных рядов увеличивает плоскость в вертикальном направлении, преобладание же горизонтальных -- уменьшает, а увеличение или уменьшение числа элементов ряда влияет на восприятие масштабности.

Специально рассматривались вопросы: о масштабности, единстве композиции (и роли метрического ряда в придании композиции качества единства) и т.д.

Весь ход обсуждения вопросов композиции в Криушах выявляет теоретическую направленность анализа. Особенно это проявлялось в текстах самого Балихина, который постоянно записывал мысли на отдельных листочках. Диапазон тем его размышлений очень широк: о функции формы вещи, специфике пространственной формы, качестве формы, об измеряемых качествах формы, о массе, динамической пространственной системе, принципах организации объема, границах формы и т.д.

Участвовавший в обсуждениях в Криушах Туркус также в последующем продолжал размышлять над проблемами формообразования. Но в отличие от Балихина Туркус предпочитал не столько логическое, сколько образное мышление. Он чаще излагал свои мысли в изобразительной форме, сопровождая ее текстовыми пояснениями. Вероятно поэтому его больше интересовали темы, анализ и доказательства по которым предполагают графический язык. Так, он много размышляет об отношениях и их роли в построении и организации простой формы, в частности о пропорциях, о сопоставлении различных форм, сопровождая формулировки графическим анализом.

После разработки проблем композиции в Криушах летом 1926 и 1927 годов работа продолжалась и каждым преподавателем самостоятельно, и в ходе совместных теоретических обсуждений и экспериментальных композиционных построений в методическом кабинете Основного отделения. Коржев отошел от этой работы. Вместо него к Балихину и Туркусу подключился Кринский.

В процессе совместной работы Балихина, Кринского и Туркуса был задуман теоретический труд: «Принципы композиции в пространстве» (другие варианты названия: «Основы пространственной композиции», «Элементы и принципы композиции в пространстве»). Весной 1929 года был готов краткий текст работы, а в 1930 году разработаны эскизы 92 таблиц книги.

Работа делится на три основных раздела: I. Элементы композиции; II. Принципы и методы композиции; III. Условия и принципы построения выразительности больших пространственных форм.

В начале первого раздела авторы труда формулируют ряд общих положений.

«В центре внимания работы по художественным дисциплинам стоит художественная форма. Художественная форма характеризуется специфическими качествами, благодаря которым она захватывает внимание зрителя и в процессе восприятия ее зрителем оказывает определенное эмоциональное состояние.

Под этими качества понимаются: [воздействия формы на зрителя.

Совокупность этих качеств образует общую художественную выразительность.

Качества, образующие общую художественную выразитель-

ность формы, возникают в результате определенного закономерного сочетания элементарных форм.

Из сказанного возникает понятие о форме, как о системе, т.е. закономерном порядке взаимного расположения элементов.

Изучение законов и методов построения формы как системы начинается изучением основных элементарных геометрических форм, как простейших порядков».

И далее рассматриваются элементы композиции, каждому из которых посвящена небольшая глава, иногда поделенная на параграфы. Структура первого раздела такова:

Метрический порядок.

Ритмический порядок.

Качества элементарной геометрической формы.

Элементарные свойства пространственной формы.

Ряды элементарных свойств.

Ряды массы.

Ряды формы.

Ряды вида формы.

Ряды величины.

Ряды положений формы в пространстве.

Ряды фактуры.

Ряды по свету и тени.

Ряды по цвету.

Основные законы изменения элементарных свойств пространственной формы.

Ряды с постоянной скоростью изменения.

Ряды с переменной скоростью изменения.

Пределы рядов с переменной скоростью.

Законы сочетаний состояний элементарных свойств (образование качеств).

Второй раздел («Принципы и методы композиции») также как и первый начинается с общих положений:

«Сочетание элементарных форм и их свойств с целью построения синтетических качеств, образующих общую художественную выразительность формы, называется композицией. Следовательно композиция не есть всякое свободное комбинирование элементов, но всегда имеет в виду построение определенных качеств формы, ориентирующих восприятие и психику человека, а через это и его поведение.

Имея целью организовать восприятие зрителя, композиция строится в соответствии с типовыми формами восприятия, т.е. с положением зрителя и формой его движения в процессе восприятия художественной формы.

Существует три основных вида восприятия формы:

1. Восприятие формы при неподвижной точке зрения;

2. Восприятие формы в процессе движения вокруг или в процессе вращения самой формы;

3. Восприятие формы в процессе движения зрителя в глубину пространства, организуемого данной формой.

В соответствии с тремя видами восприятия формы строятся и три вида пространственной композиции: фронтальная, объемная и глубинная».

Далее в тексте раздела все это подробно анализируется. Структура этого раздела такова:

Виды композиции.

Фронтальная композиция.

Объемная композиция.

Глубинное пространство.

Метод членений.

Число и метод соподчинения членений.

Закономерность членений.

Принципы построения качеств.

Динамика.

Единство.

Напряженность.

Композиционный центр.

Приведу ряд фрагментов, посвященных определению фронтальной композиции и глубинного пространства.

«Фронтальная композиция представляет такую систему, в которой элементы массы (элементарные формы) строятся в пространстве преимущественно по двум фронтальным координатам при подчинении значения третьей глубинной координаты.

... Поверхность, в которой глубинное пространство отсутствует, представляет один предел типа фронтальной плоскости. Предел увеличения глубинного пространства для фронтальной

плоскости определяется основным условием фронтальной композиции, т.е. подчинением глубинного пространства построению по двум фронтальным координатам. Если пространство возникает в результате поворота поверхности в глубину или образуется как результат кривой или ломаной поверхности, возникает более сложный вид фронтальной композиции при сохранении условий ее определяющих.

Предельной сложности фронтальная композиция достигает при построении фронтального пространства, когда элементы массы, свободно располагаясь в пространстве, строят глубину его в пределах условий, определяющих фронтальную композицию».

«Глубинное пространство является дальнейшим развитием третьего типа фронтальной композиции -- фронтального пространства. В глубинной композиции глубинное пространство развивается до степени, когда построение по фронтальным координатам теряет доминирующее значение, подчиняясь построению пространства по глубинной координате, в соответствии с движением зрителя в глубину данного пространства. Усложнение типа глубинной композиции происходит в соответствии с усложнением траекторий движения зрителя, когда движение строится как комплекс элементарных движений; в соответствии с этим глубинная композиция строится как комплекс пространств, последовательно воспринимаемых зрителем».

Третий раздел («Условия и принципы построения выразительности больших пространственных форм») изложен в рукописи теоретического труда очень сжато -- в тезисной форме. Главное внимание в нем уделено проблеме спецификации построения и восприятия больших форм, т.е. архитектурных. Раздел делится на четыре главы: Общие условия и принципы, Фронтальная плоскость, Объем, Глубинное пространство.

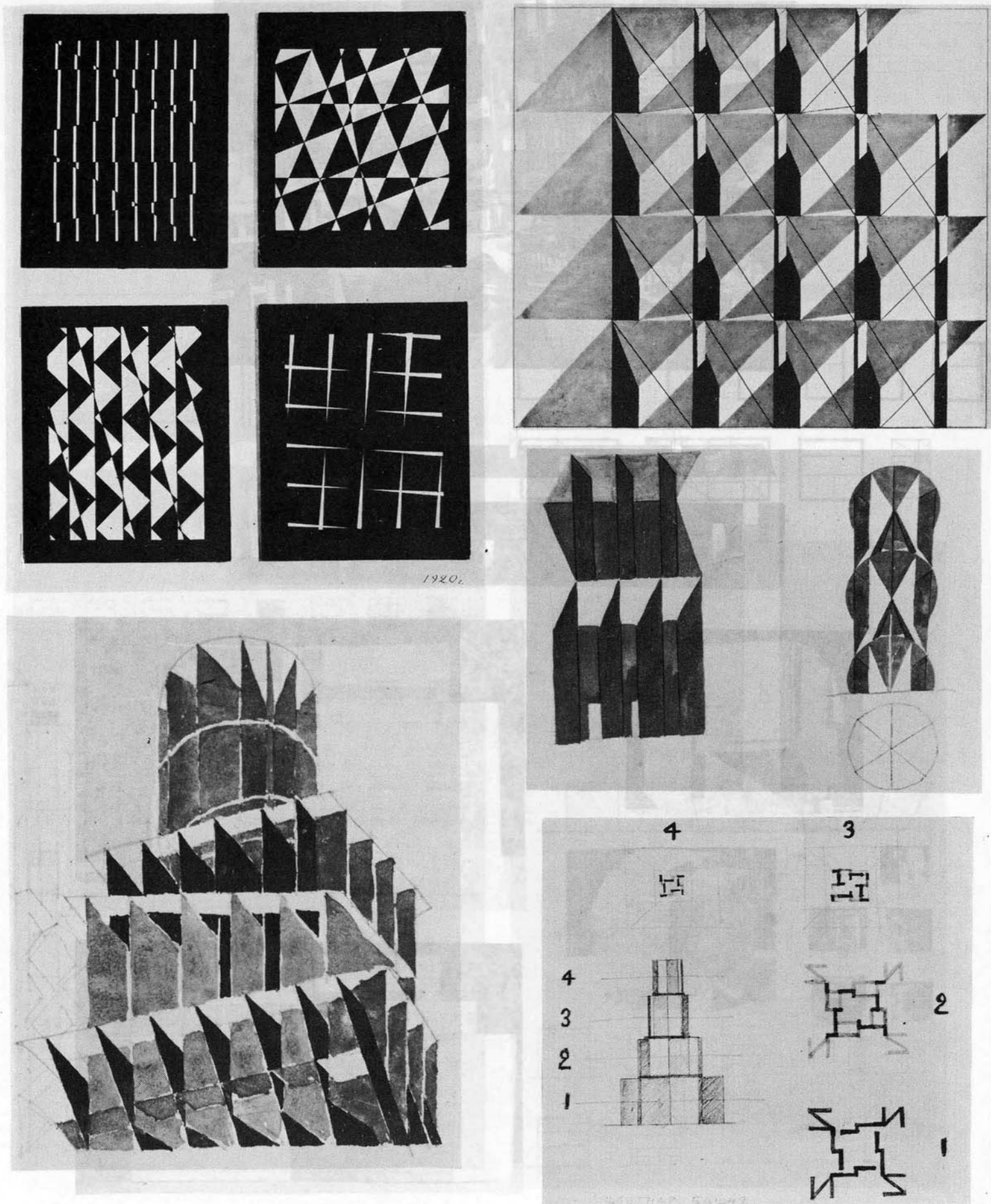
В конце рукописи перечислен ряд вопросов, которые необходимо разработать и включить в теоретический труд. Среди них: определение пределов величины пространственной формы; пределы отношений измерений по координатам пространства; предельные величины расстояний зрителя от формы (максимум и минимум); возникновение ракурсов, определяющих этап расстояния зрителя от формы, соответствие соподчиненных систем членений последовательным этапам восприятия (этапами для подвижной точки зрения являются членения пространства путем движения зрителя, для неподвижной точки зрения -- членение времени восприятия).

Таким образом к концу 20-х годов в процессе разработки методики пропедевтической дисциплины «Пространство» преподаватели этой дисциплины вышли на общетеоретические проблемы художественной композиции. Однако всеобщность этих теоретических проблем была все же относительной. Разрабатывавшиеся Балихиным, Кринским, Туркусом (а ранее и Коржевым) теоретические проблемы композиции были явно окрашены спецификой концепции формообразования творческого течения рационалистов, в основу которой была положена концепция формы Ладовского.

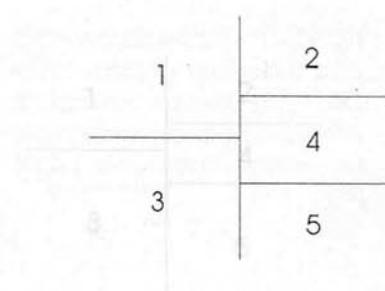
Преподаватели дисциплины «Пространство» и после расформирования ВХУТЕИНа и создания самостоятельного Архитектурно-строительного института продолжали руководить студентами, разрабатывавшими отвлеченные задания и проекты по архитектурной пропедевтике. Продолжалась работа и над коллективным творческим трудом, состав авторов которого несколько изменился. Вместо Балихина, который уже не преподавал в институте, в авторский коллектив был включен И. Ламцов.

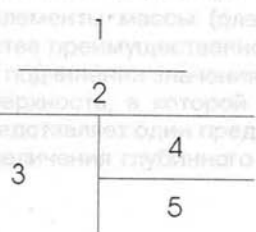
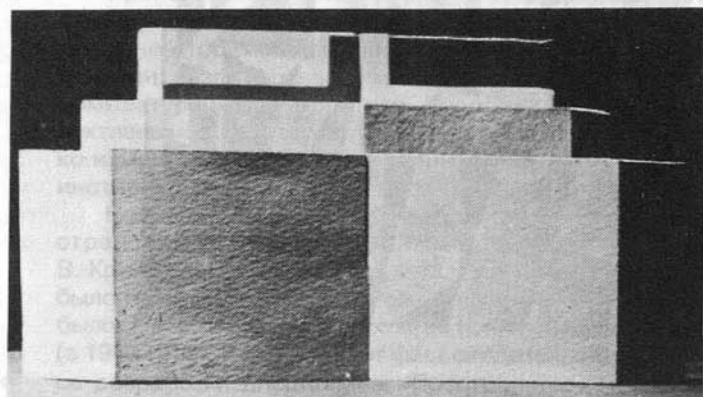
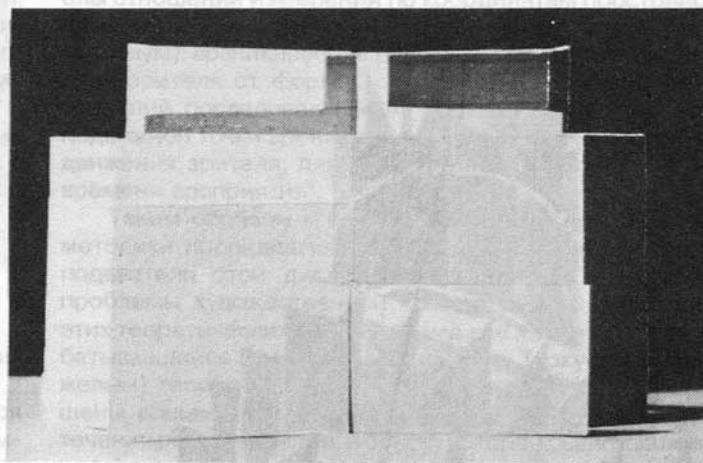
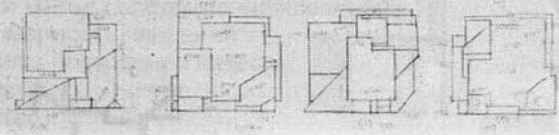
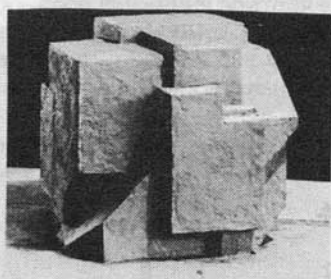
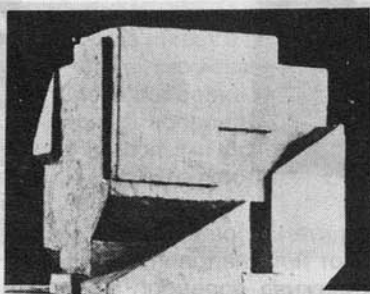
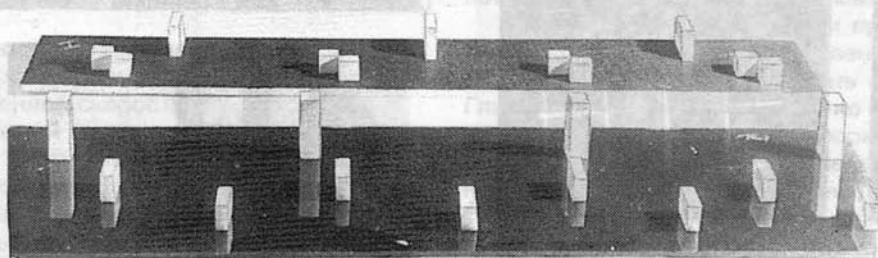
На основе обобщения опыта преподавания дисциплины «Пространство» (с ориентацией на подготовку архитекторов) В. Кринским, И. Ламцовым и М. Туркусом в начале 30-х годов было подготовлено и опубликовано учебное пособие¹, которое было переиздано без каких-либо изменений почти через 35 лет (в 1968 году). Уже один этот факт свидетельствует, что в процессе разработки дисциплины «Пространство» Н. Ладовским, его коллегами и учениками были созданы основы действительно общей художественной пропедевтики, не потерявшие своего значения и в наши дни.

¹В.Ф. Кринский, И.В. Ламцов, М.А. Туркус. Элементы Архитектурно-пространственной композиции. М.--Л., 1934 г.



1 - В.Кринский. Плоскостные графические композиции, 1920 г.;
2 - 5 - В.Кринский. Экспериментально-методические разработки на тему «Цвет и пространственная композиция», начало 20-х годов. Эскизы

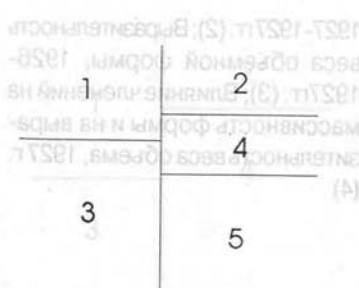
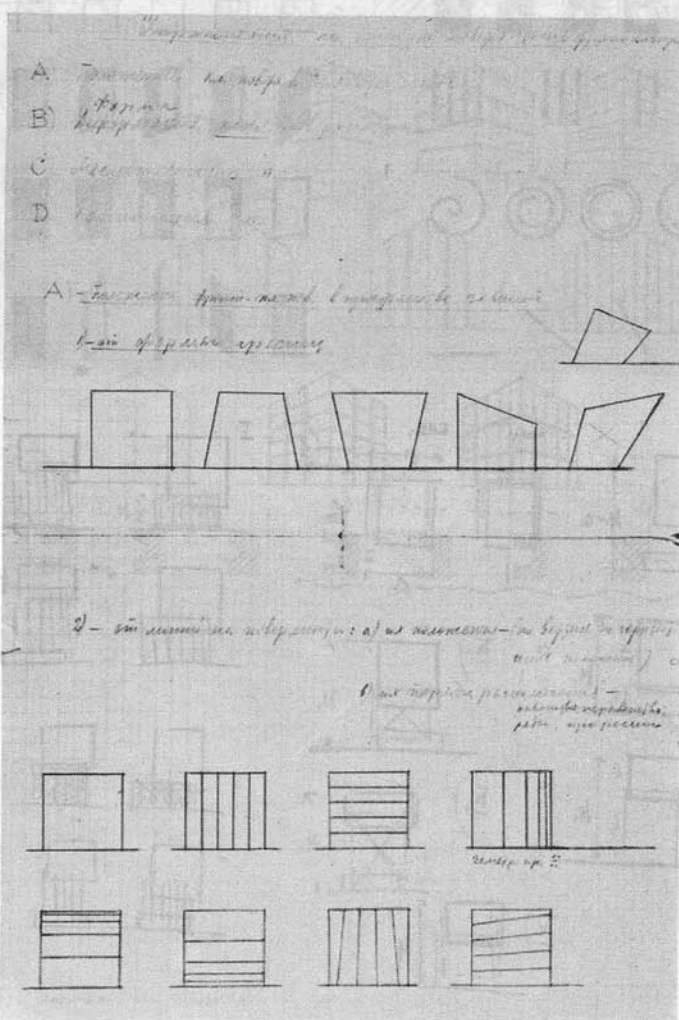
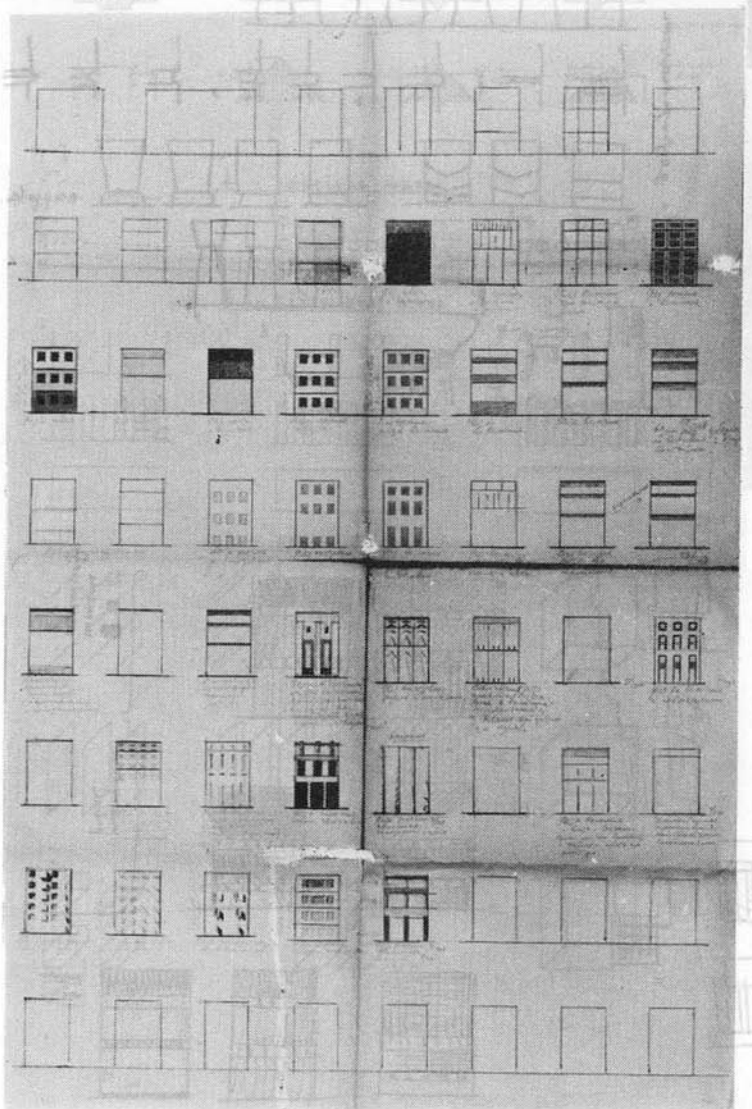
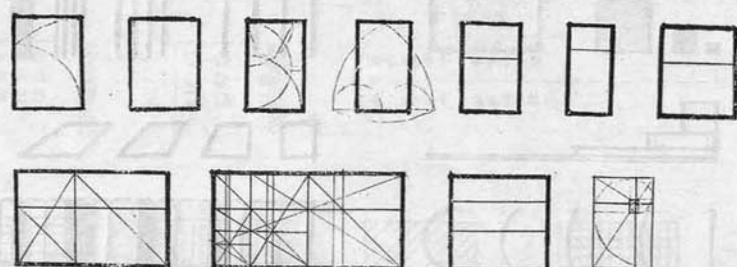
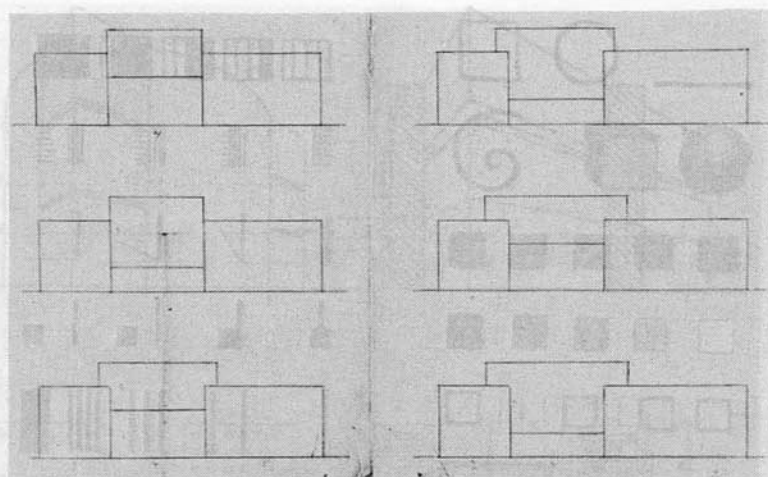
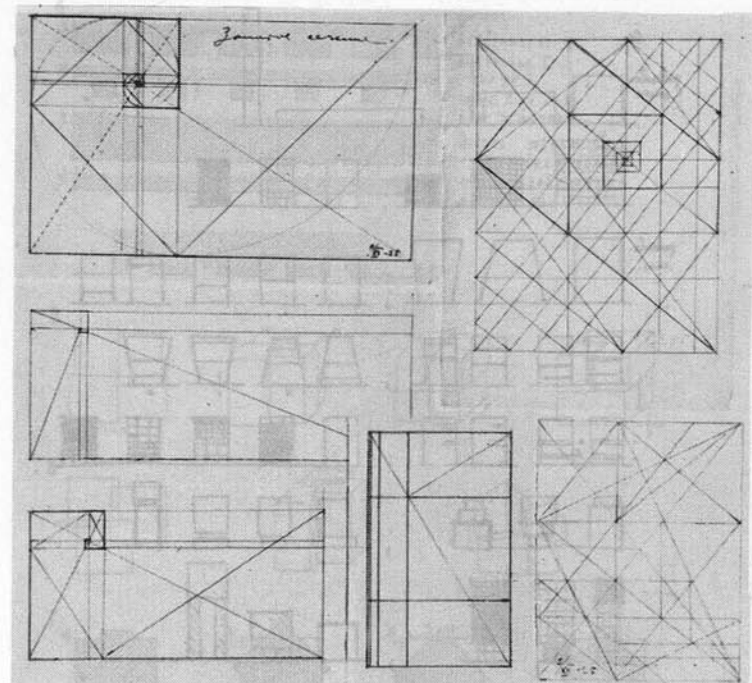




1 - М.Туркус (слева), В.Балихин и В.Кринский в кабинете по дисциплине «Пространство» обсуждают методические композиции; 2-5 - В.Кринский. Экспериментально методические разработки на темы: Ритм в композиции из объемных элементов (2); Роль объемной композиции в выявлении

выразительности формы (3); Роль светотени в выявлении фактуры и формы (4-5)

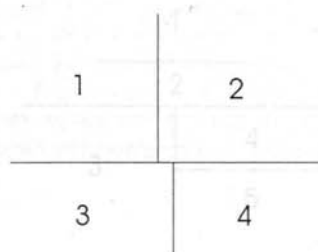
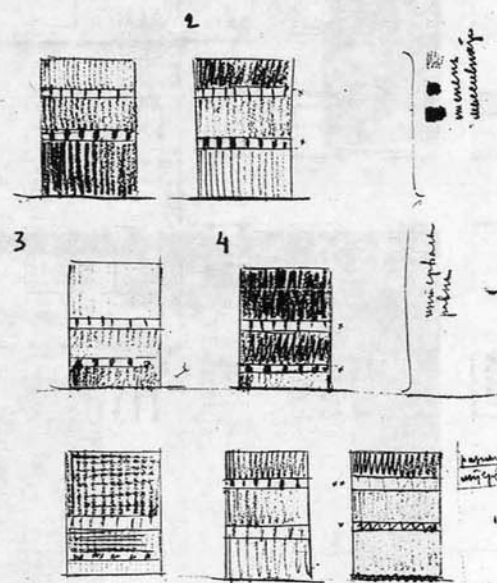
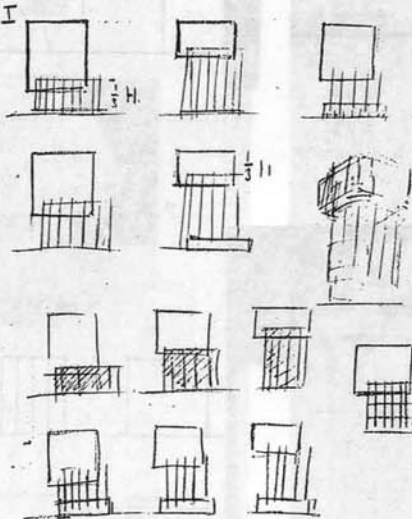
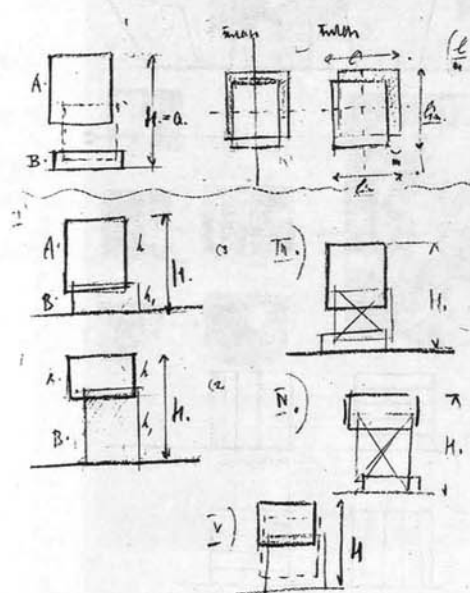
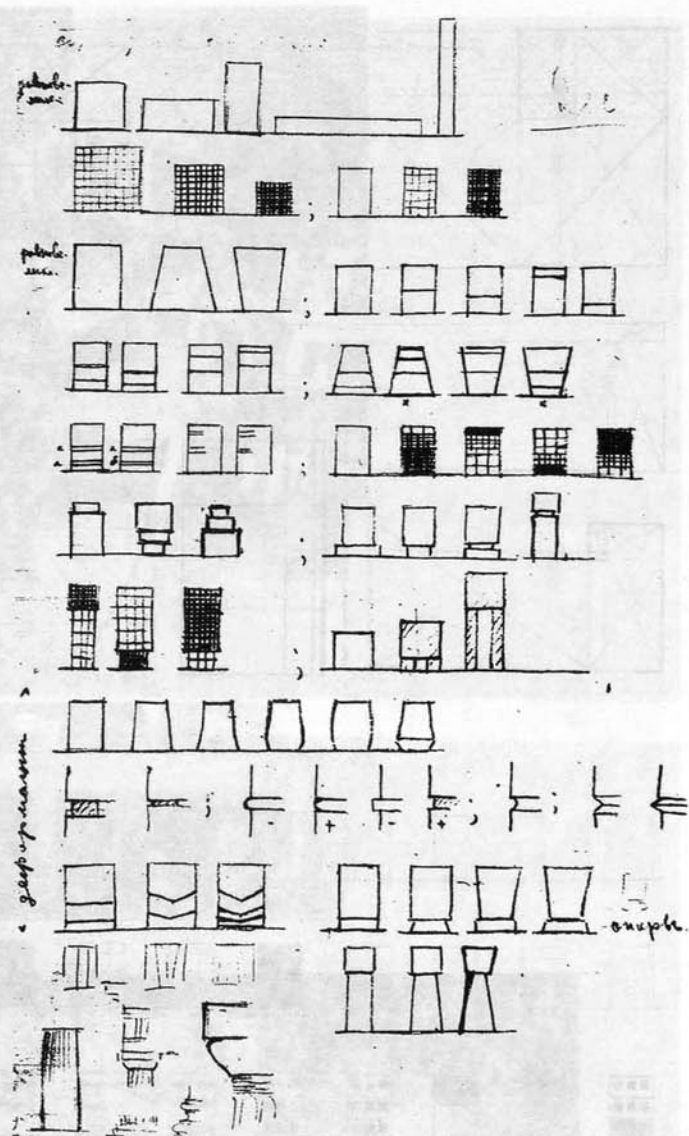
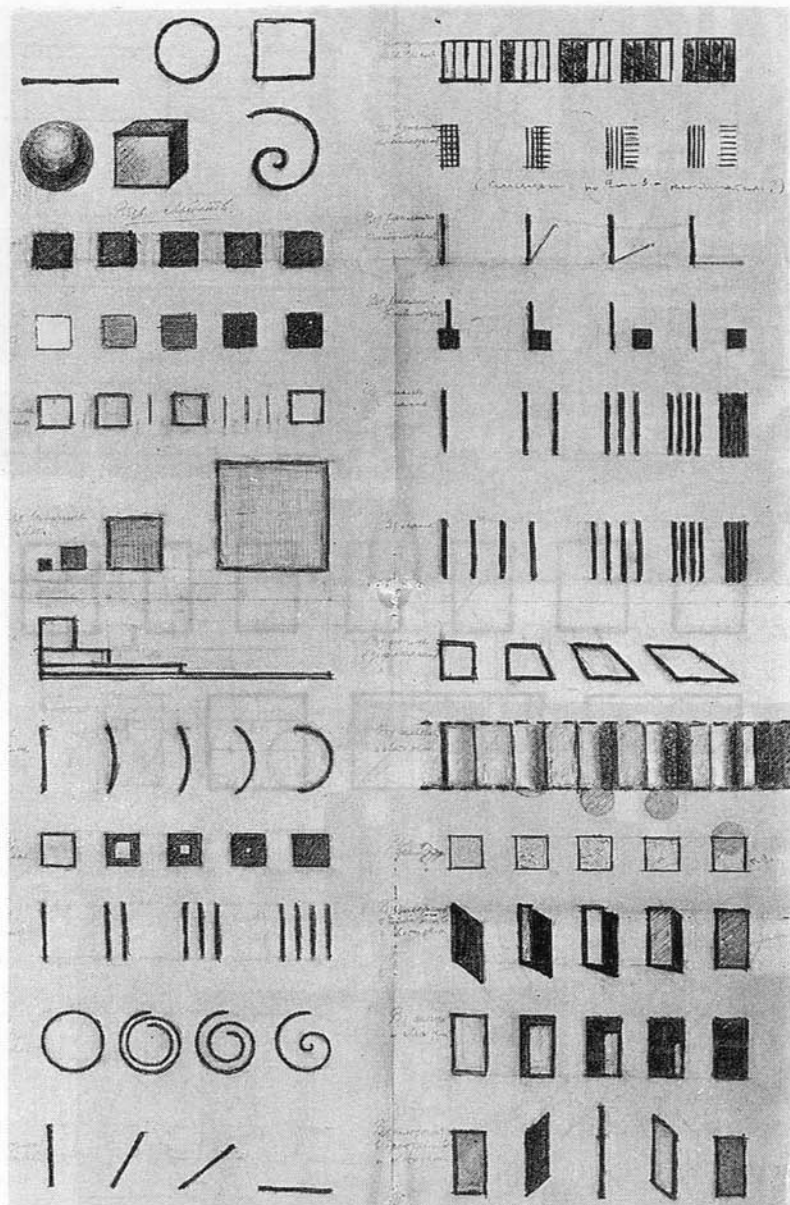
В.Ф. Кринский, И.В. Лавров, М.А. Туркус. Эскизы архитектурно-пространственной композиции. М.-Л., 1934 г.



В.Балихин. Экспериментально-методические таблицы
1 - анализ пропорций, 1925 г.; 2 - анализ композиционного построения фронтальной поверхности, 1927 г.; 3 - «Применение рядов свойств организации фронтальной плоскости (Динамика, единство и ограничение по вертика-

ли)», 1928 г. 4 - «Пропорции и гармонические членения», 1928 г. (?) 5 - разработка упражнений на плоскую фронтальную поверхность

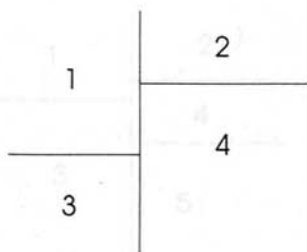
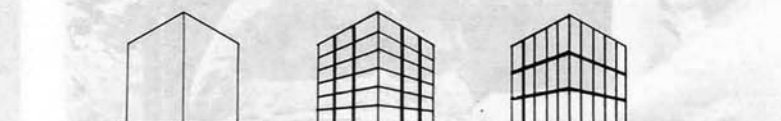
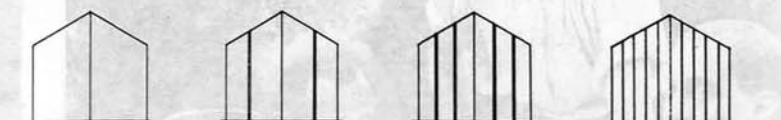
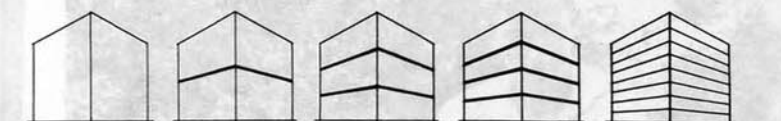
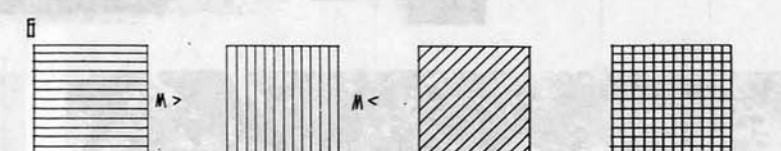
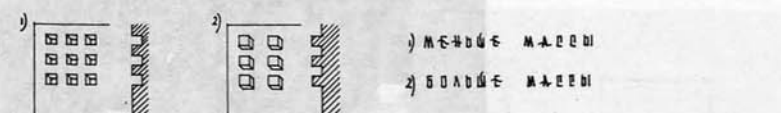
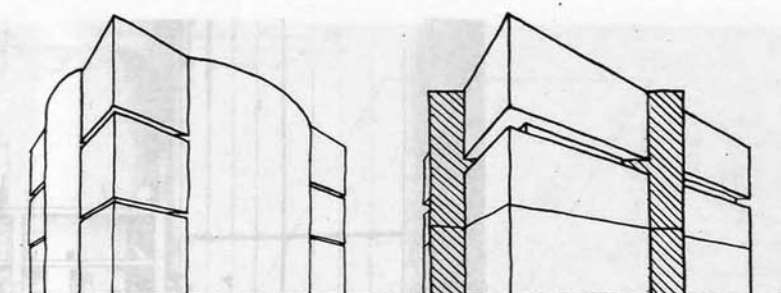
свойство формы: а - линейной формы, б - плоской, в - объемной, г - фактурной, д - фактурной, е - фактурной, ж - фактурной, з - фактурной, и - фактурной, к - фактурной, л - фактурной, м - фактурной, н - фактурной, о - фактурной, п - фактурной, р - фактурной, с - фактурной, т - фактурной, у - фактурной, ф - фактурной, х - фактурной, ц - фактурной, ч - фактурной, ш - фактурной, щ - фактурной, ы - фактурной, э - фактурной, ю - фактурной, я - фактурной



1 - В.Балихин. Экспериментально-методическая таблица «Виды форм. Ряды свойств», 1928 г. Ряды: метрический, цвета, величины, числа, величины цвета, вида, формы, массы, порядка, и формы положения в пространстве. Совмещенные ряды: взаимное расположение; числа и массы;

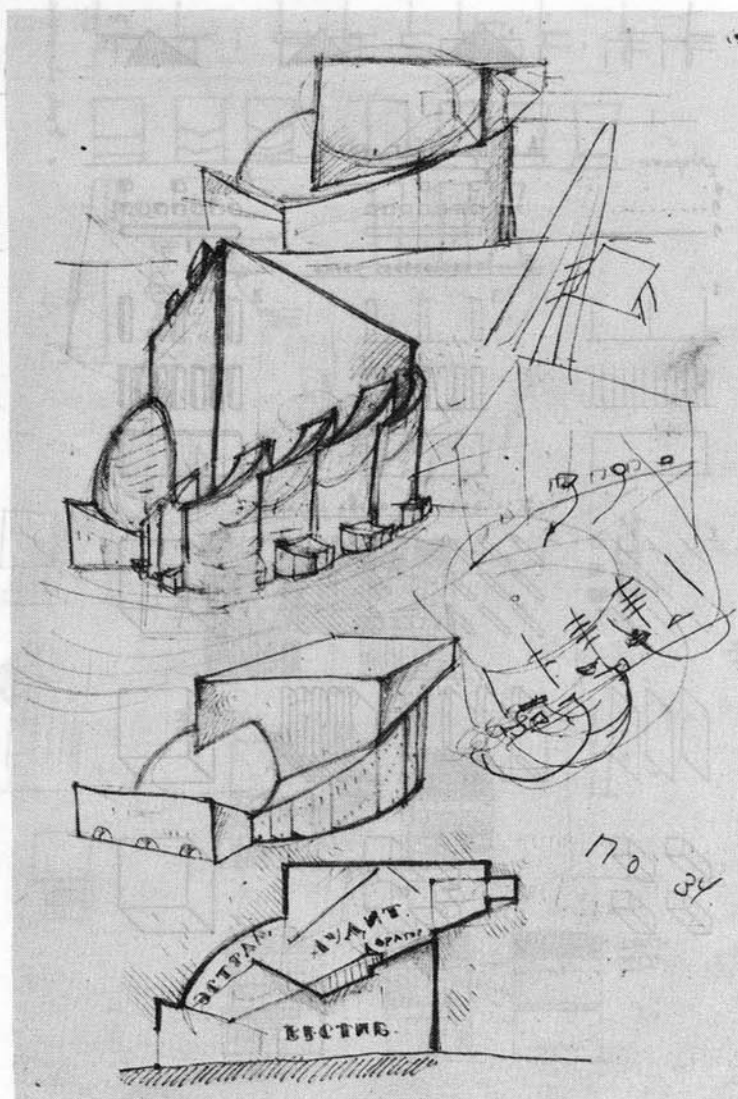
рельефа и светотени; фактуры; положения в пространстве и светотени; 2 - 4 - М.Туркус. Графический анализ по темам: Приемы и средства выразительности веса как функция массы объемной формы (пропорции и конфигурация объема, членение, вертикальное построение, деформация);

1927-1927 гг. (2); Выразительность веса объемной формы, 1926-1927 гг. (3); Влияние членений на массивность формы и на выразительность веса объема, 1927 г. (4)



деленных объемов; в - взаимное пересечение нескольких объемных форм; г - всечение в данный объем дополнительной формы; 2 - совместное использование приема всечения вспомогательной формы и глубокого рельефа (горизонтального членения) на основном объеме; 3 - масса как

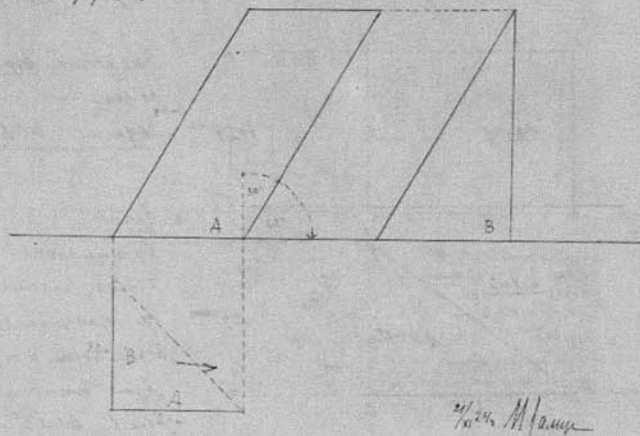
свойство формы: а - линейной формы, б - плоскостной, в - объемной; 4 - выразительность массы объемной формы: а - фактура поверхности, б - членение поверхности объема



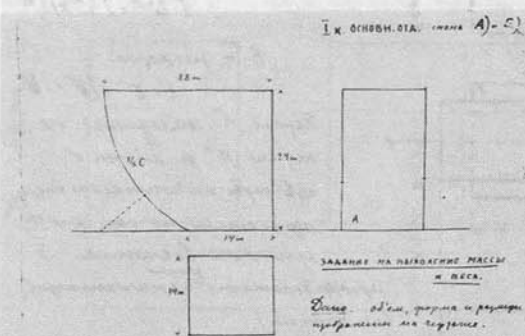
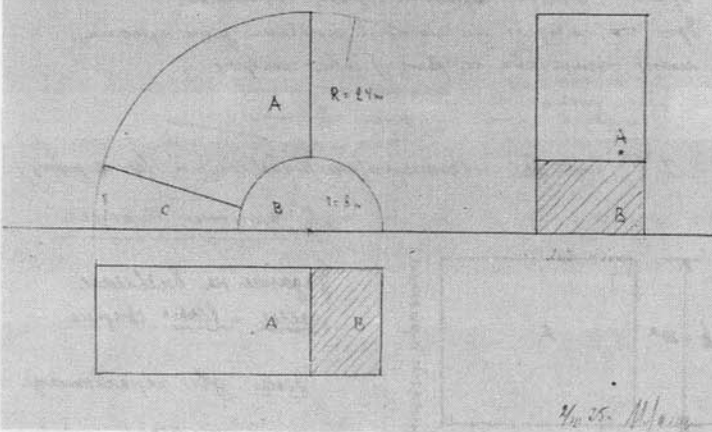
1 - Студенты Основного отделения на занятиях по дисциплине «Пространство». Беседу ведет В.Балихин. На заднем плане на стеллаже работы студентов;
2 - М.Туркус (слева), М.Коржев и И.Ламцов (справа) в Криушах за обсуждением проблем дисциплины «Пространство», 1926г.; 3 -

М.Коржев. Экспериментально-методический проект клубно-зрелищного здания (взаимодействие объемов). Эскизы

ЗАДАНИЕ НА ДИПЛОМАНТА 1^а



ГРУППА ЛАМЦОВА



Прислать макет (модель) в масштабе 0,01 натуральной величины. Срок представления 25.11.44

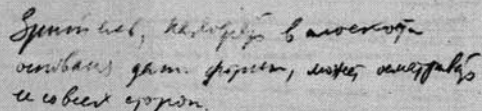
Продолжительность работы 1 смены, или переработочный фонд,
привлечен, издержек на содержание фонда выделен.
Срок - 15 и марта, Материал 9,01 погашен.

$\frac{3}{4}$ 24. U. f. auge

1	2
	4
3	5

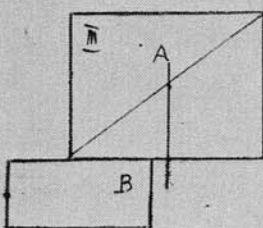
1 - формы (поверхности), 24 ноября 1924 г.; 2 - формы, 21 ноября 1924 г.; 3 - формы, 18 января 1924 г.; 4 - массы и веса, 2 марта 1925 г.; 5 - массы и веса, 8 февраля 1926 г.

Зритель, находясь на поверхности основания зритель. трубки,
может наблюдать ее (фигуру) со всех сторон.



д) фронтальная проекция: 1) линейный вертикальный
разр. поверхности, а наклон дуг
поверх. другой поверхности.
2) выпуклая и вогнутая поверх.

Col. James



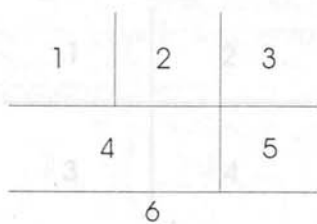
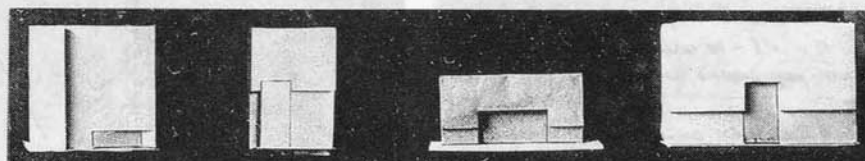
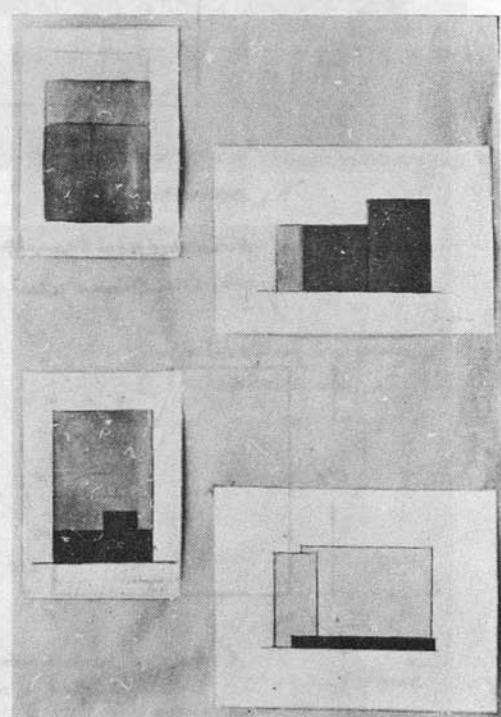
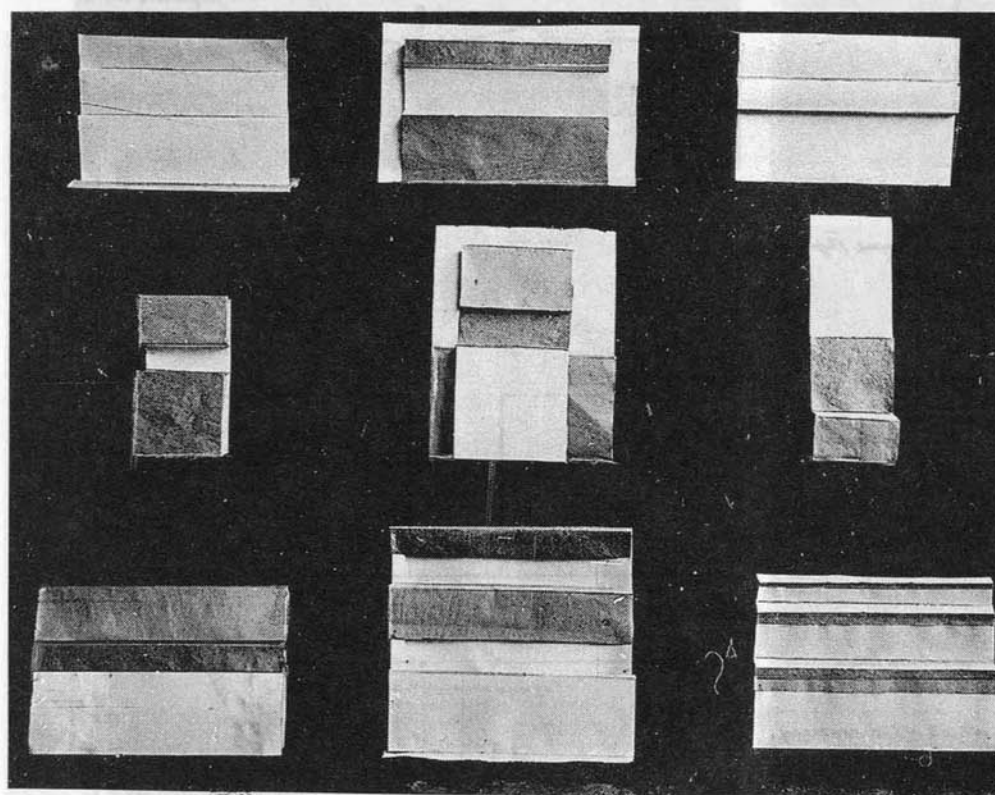
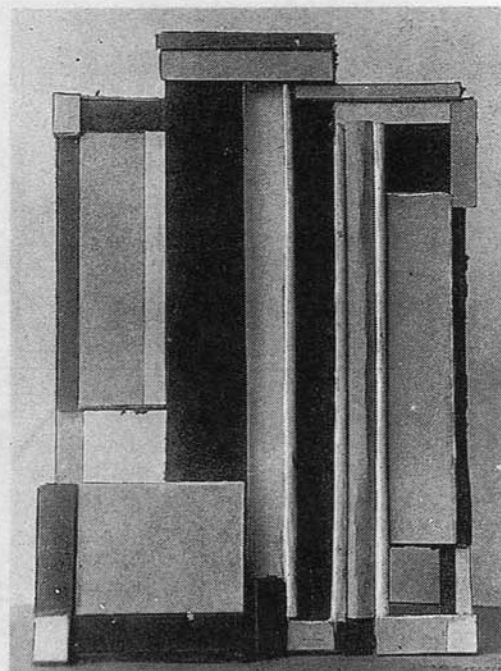
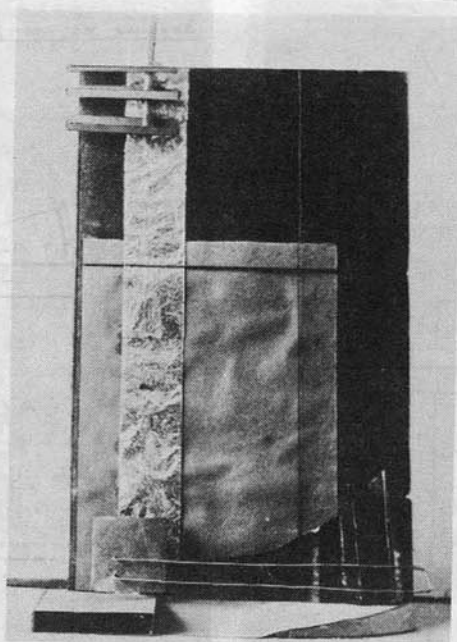
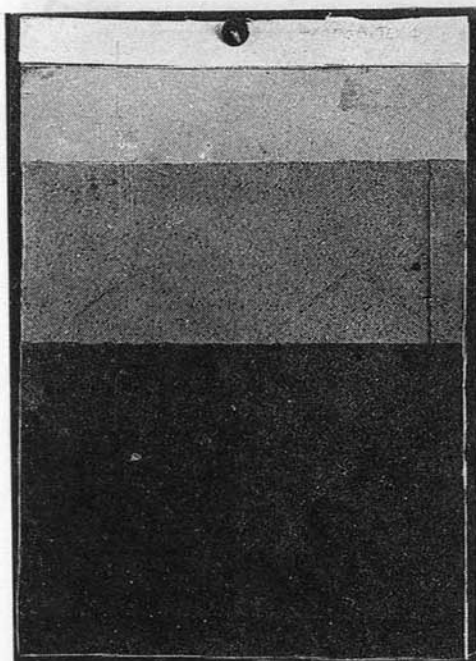
76 — действие параллельных
А" В", равносильное
их взаимной установке

Все : 1) численность, 2) деформация формы
(не нарушена) оваль. задаток форм,
3) движение лав

Представитъ мажоръ.

Ray on cube

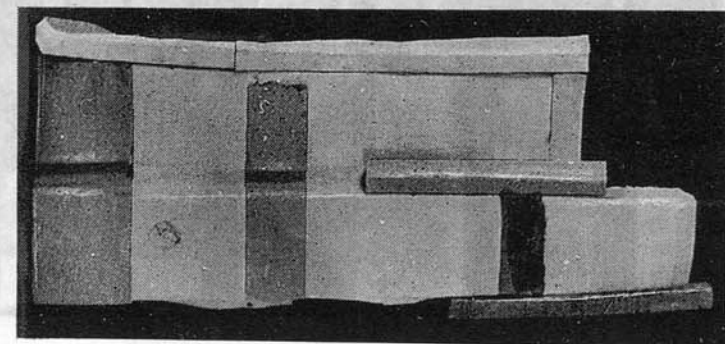
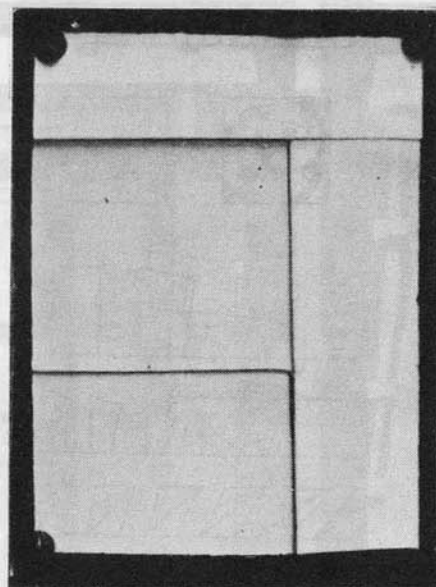
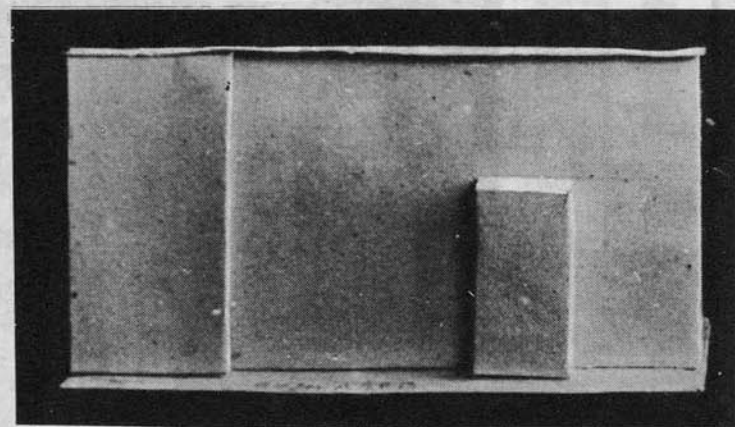
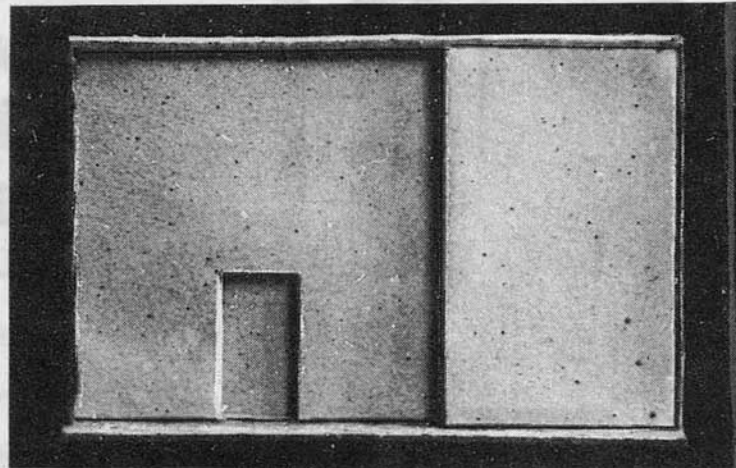
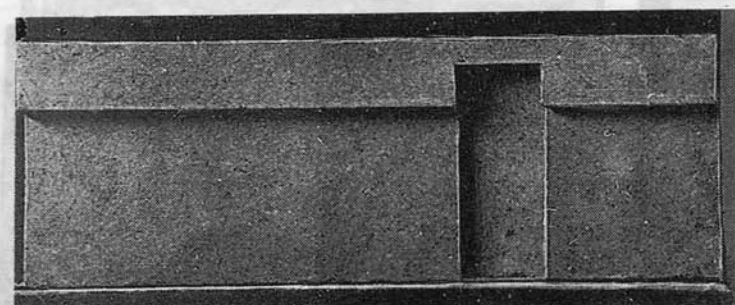
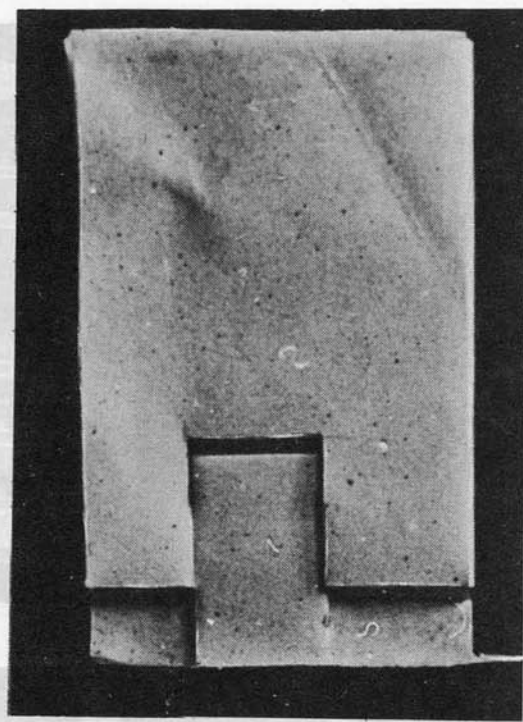
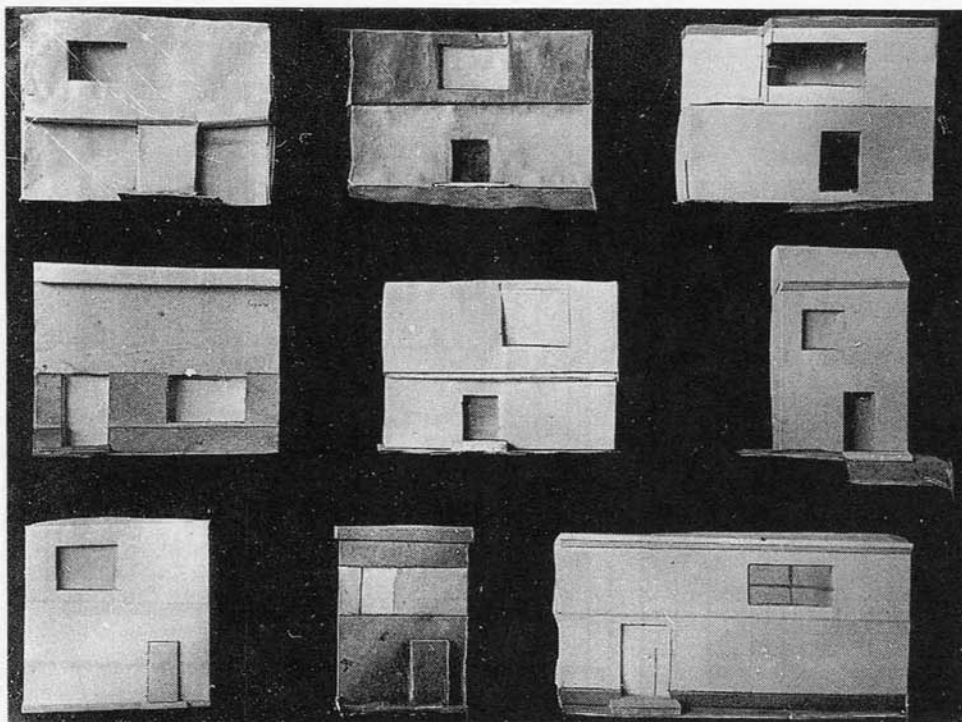
250



1 - 4 - Работы студентов по теме: членение плоскости по вертикали и горизонтали (рельефное, тоновое, сочетание рельефного и тонового); 5 - 6 - Работы студентов по теме: неполные членения плоскости (вертикальные и горизонтальные, рельефные и тоновые), сочетания неполных и полных чле-

нений фронтальной композиции





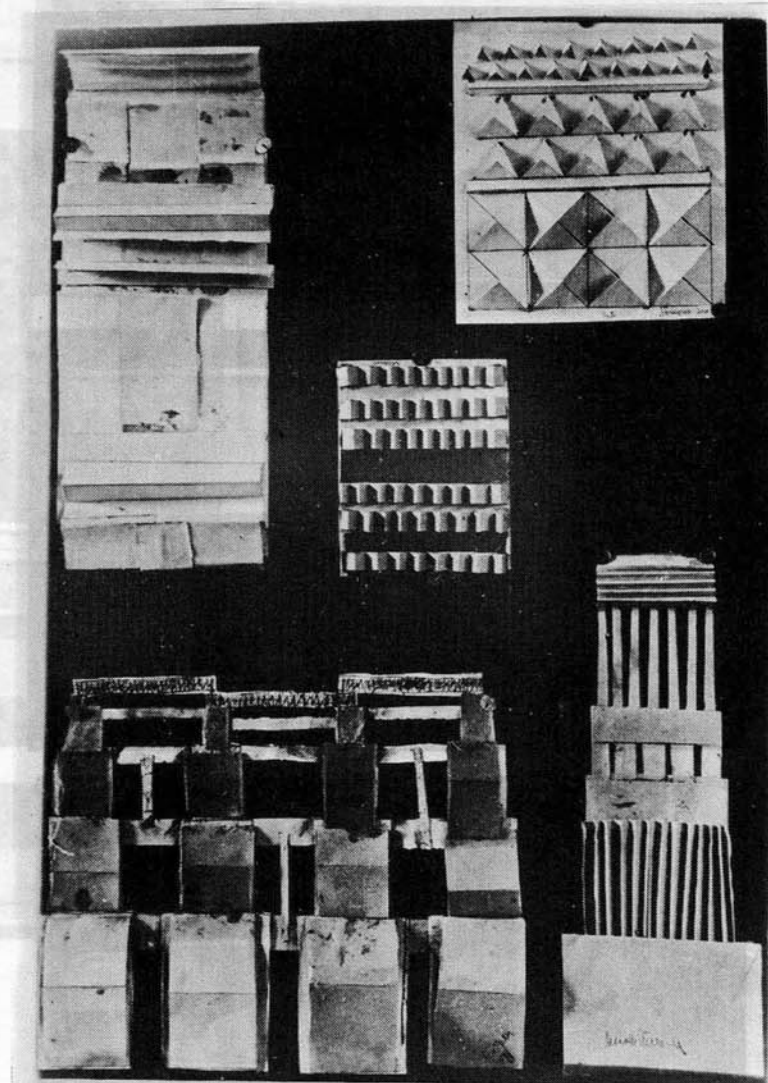
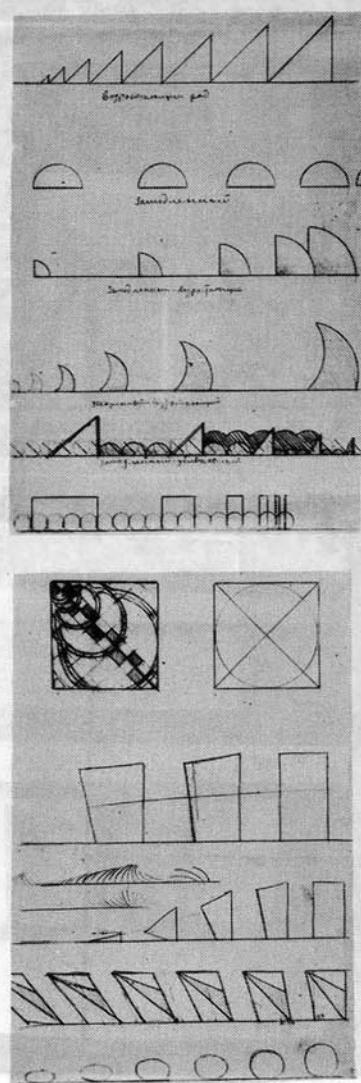
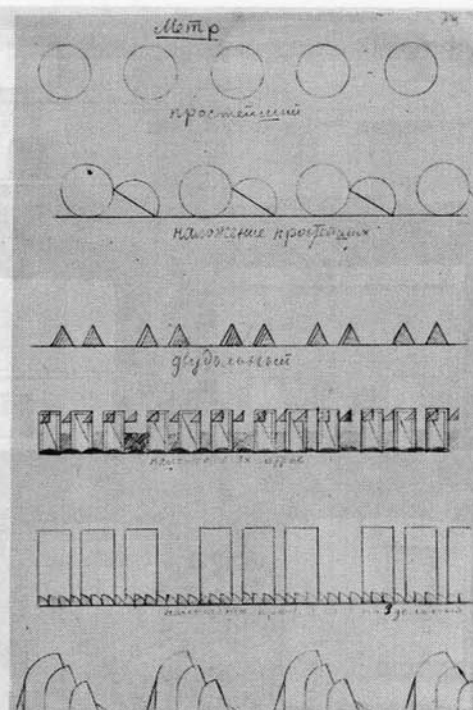
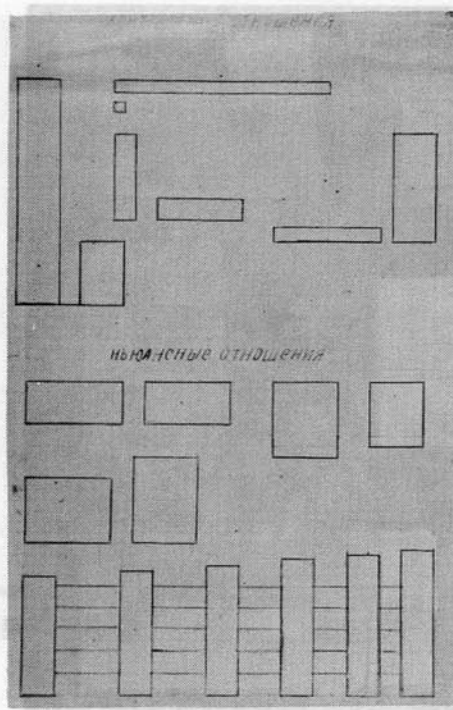
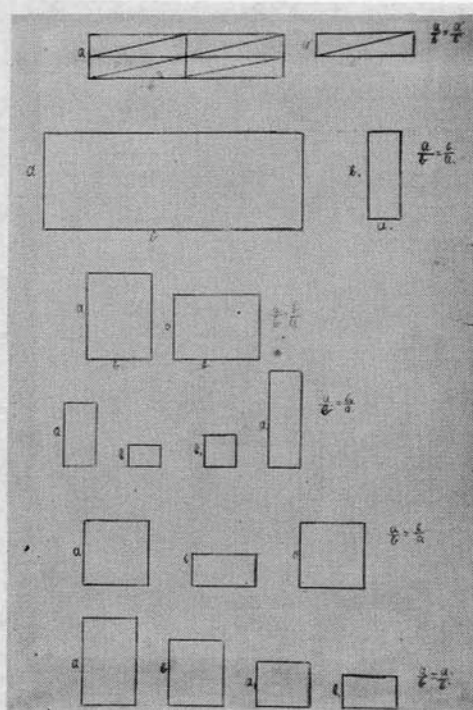
1	2
3	4
5	7
6	

Неполные членения плоскости (вертикальные и горизонтальные, рельефные и тоновые), сочетания неполных и полных членений фронтальной композиции

Демонстрация неполных членений плоскости (вертикальные и горизонтальные, рельефные и тоновые), сочетания неполных и полных членений фронтальной композиции

Демонстрация неполных членений плоскости (вертикальные и горизонтальные, рельефные и тоновые), сочетания неполных и полных членений фронтальной композиции

3	2	1
		4
	6	5

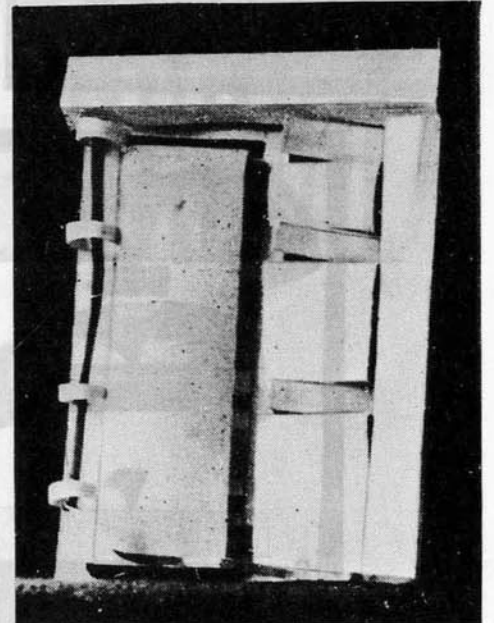
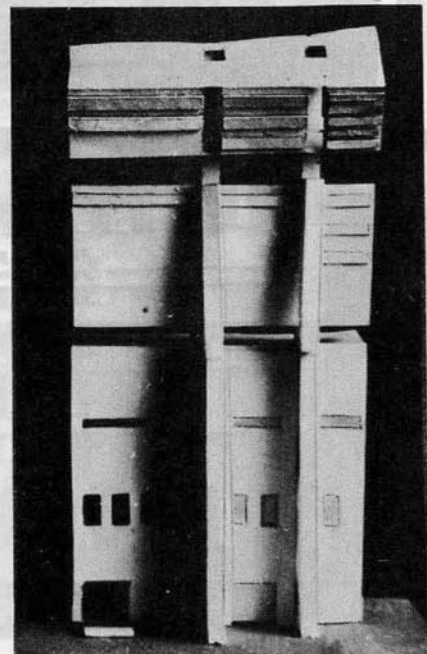
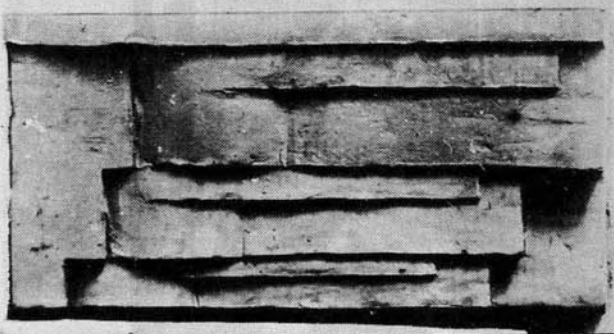
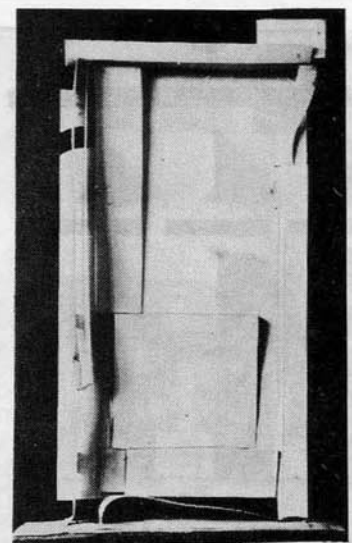
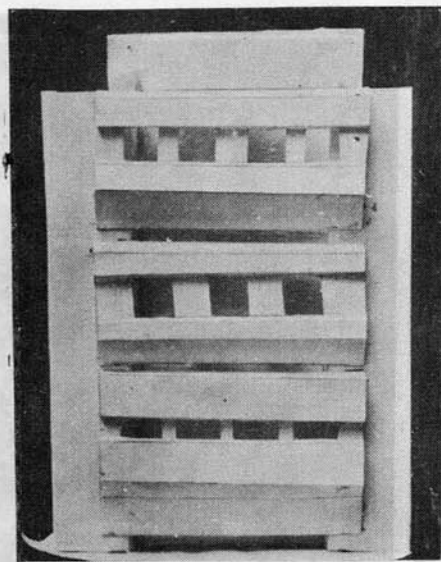
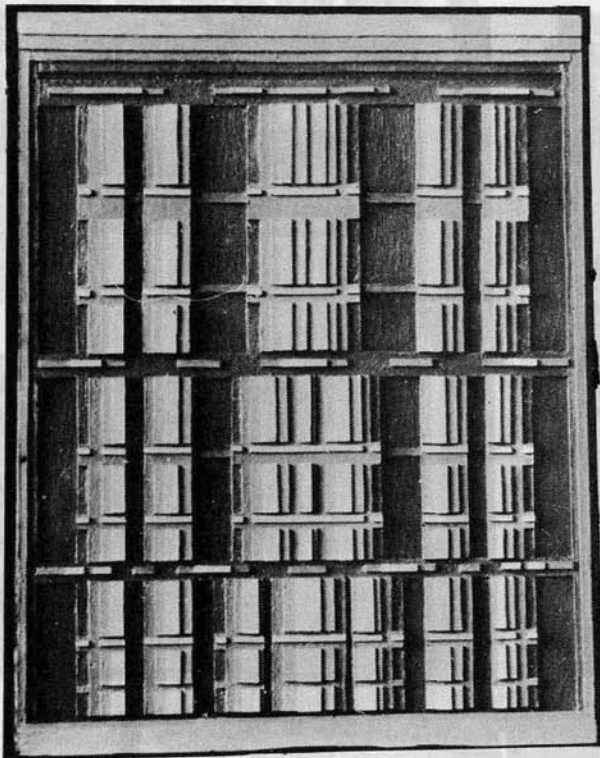
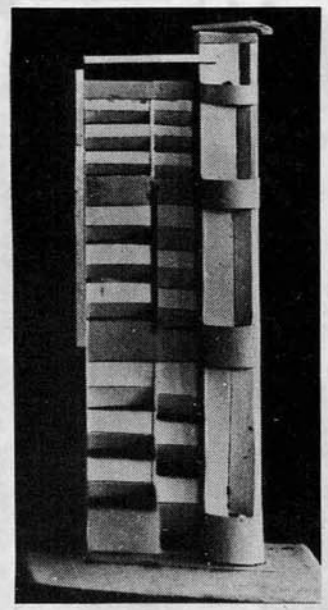
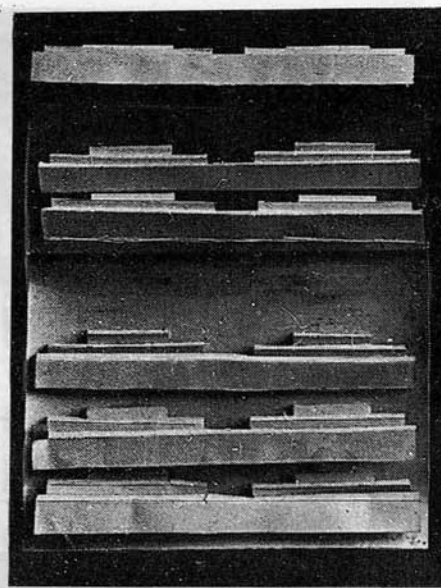
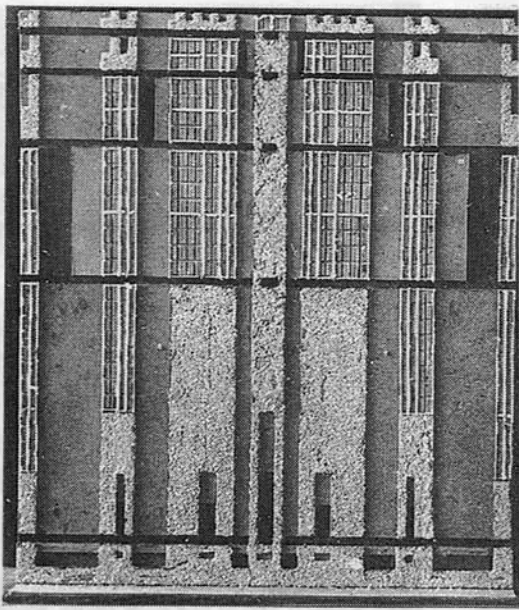


1	2	3
4	6	5
5		

1 - 5 - Упражнения студента А.Дамского по дисциплине «Пространство»: пропорции (1); контрастные (в верхней половине таблицы) и нюансные (в нижней половине) отношения (2); метр (сверху вниз): простейший, наложение простейших, двудольный,

наложение трех метров, наложение простейшего на трехдольный, сложный метрический ряд (3); ритм (сверху вниз: возрастающий ряд, замедленный, замедленный-возрастающий, ускоренный-возрастающий, замедленный-убывающий (4); динамика (5);

6 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали



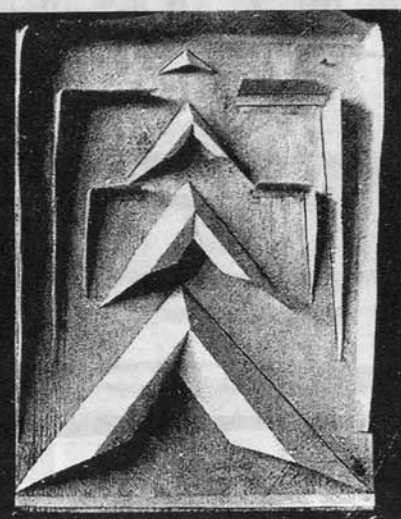
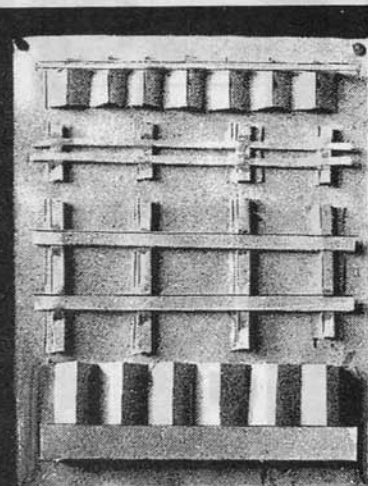
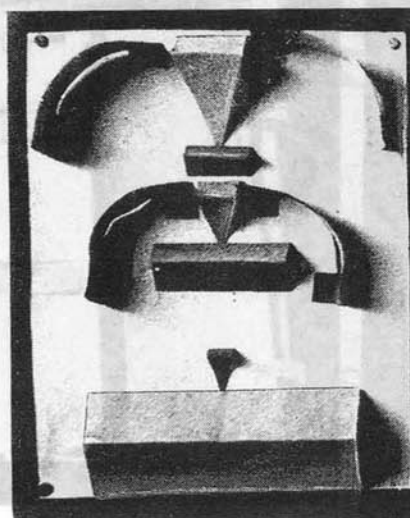
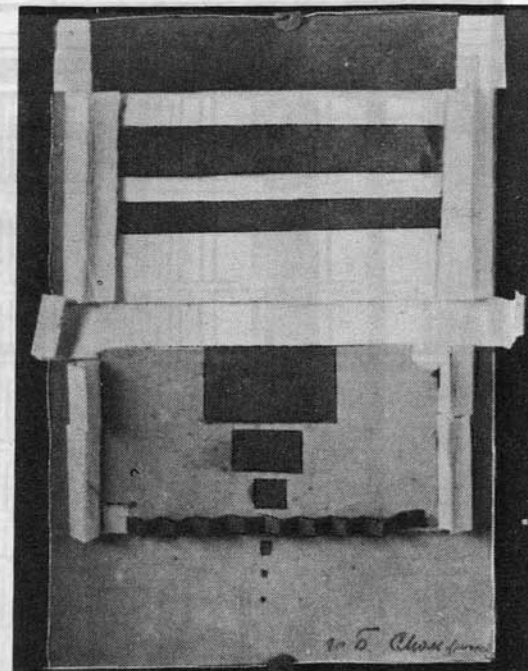
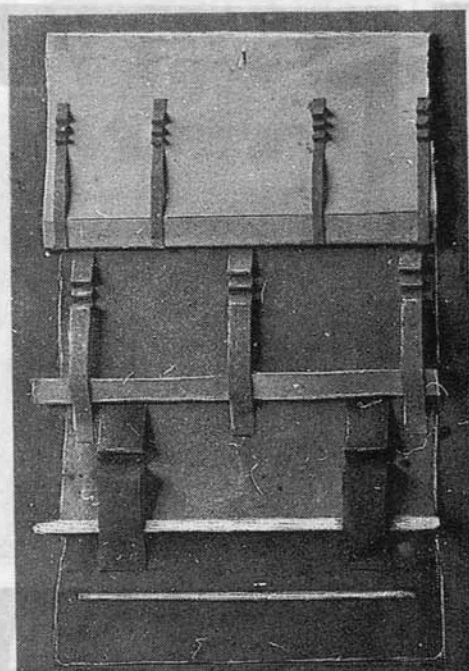
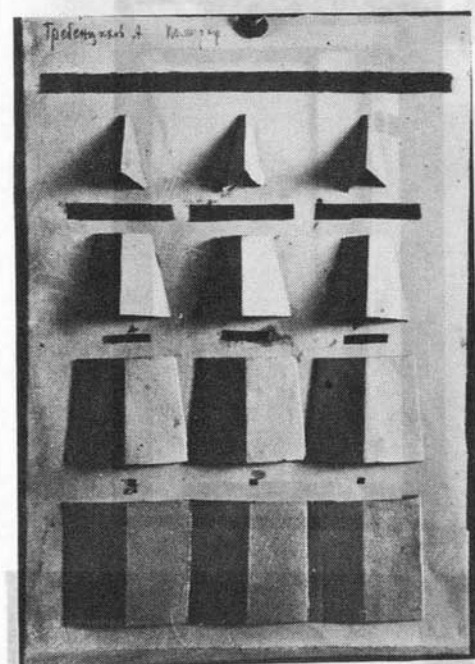
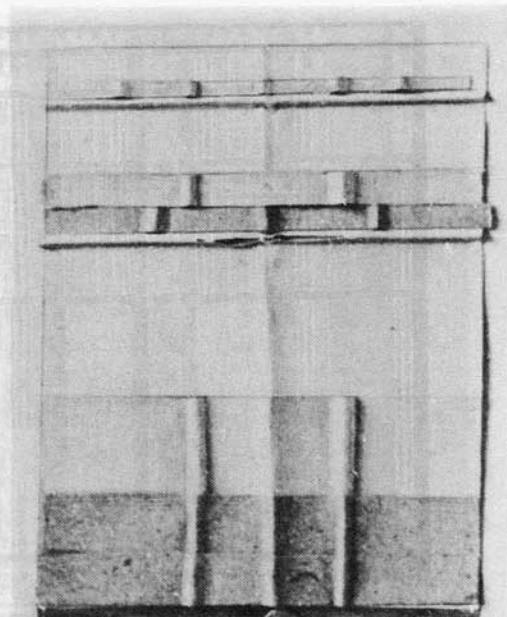
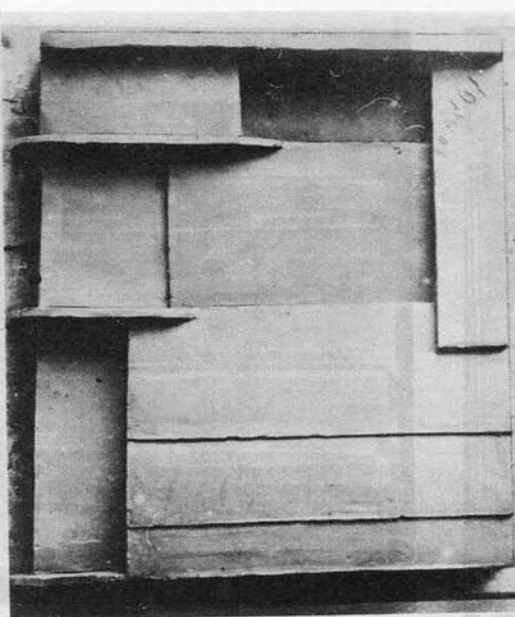
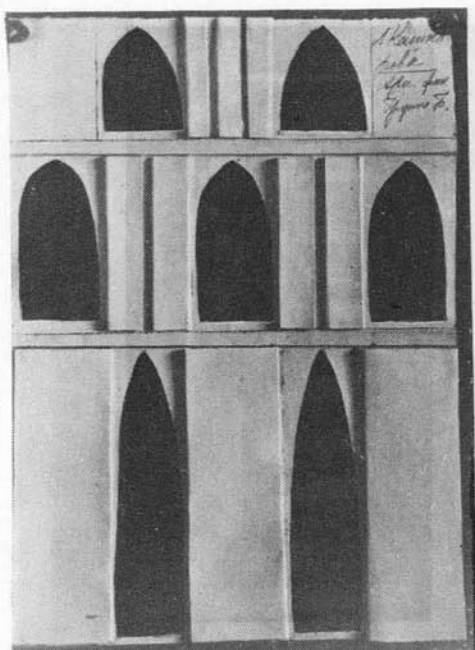
Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали

Ритмический ряд, ограниченный по горизонтали; 6-7 - Встречные ритмические ряды по вертикали на фронтальной плоскости

1-3 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали; 4-7 - Встречные ритмические ряды по вертикали на фронтальной плоскости

1	2	3
4	5	6
7	8	9

1	2	3
4	5	6
7	8	9

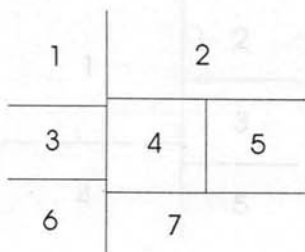
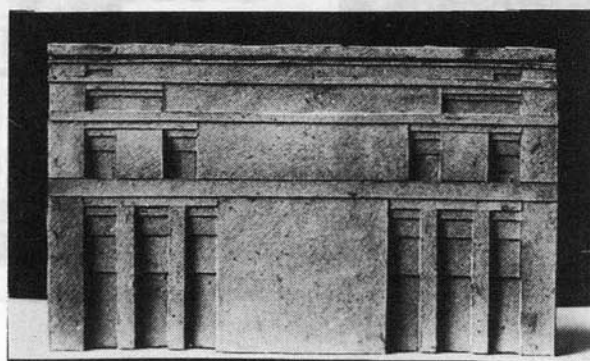
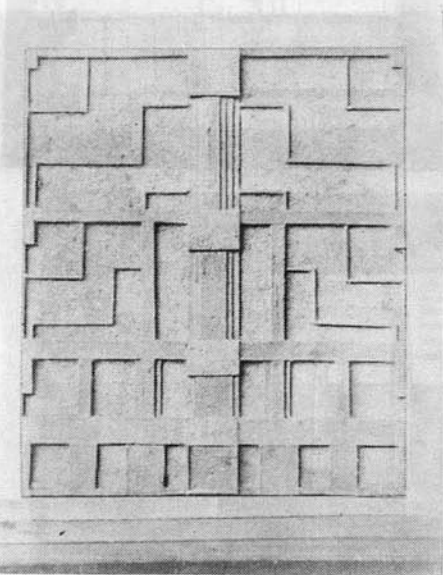
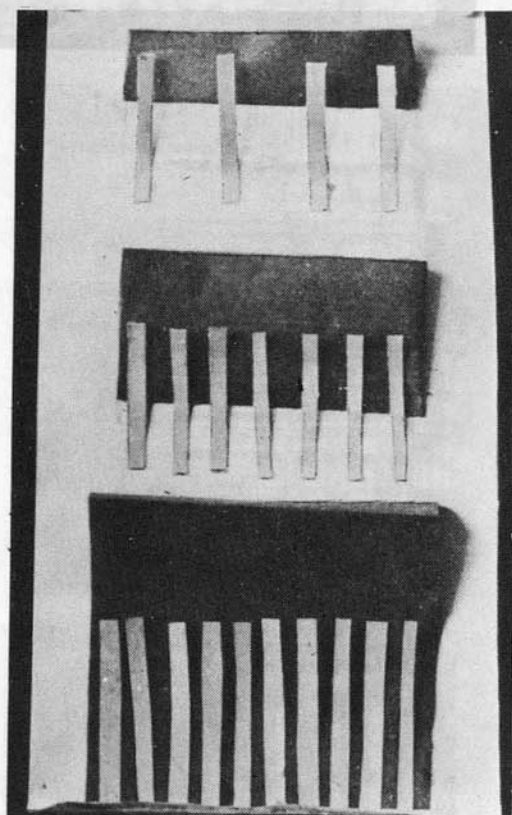
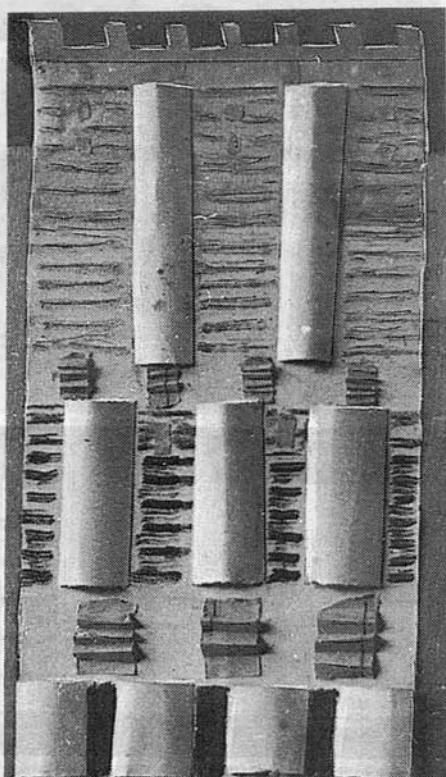
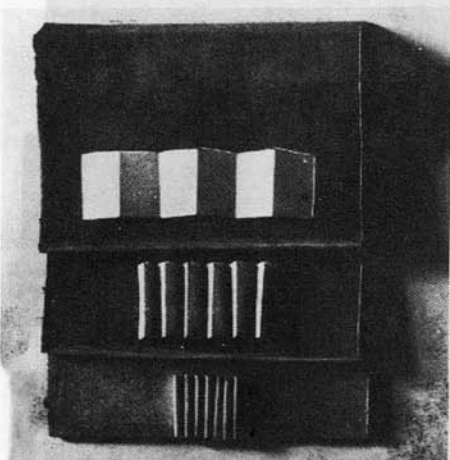
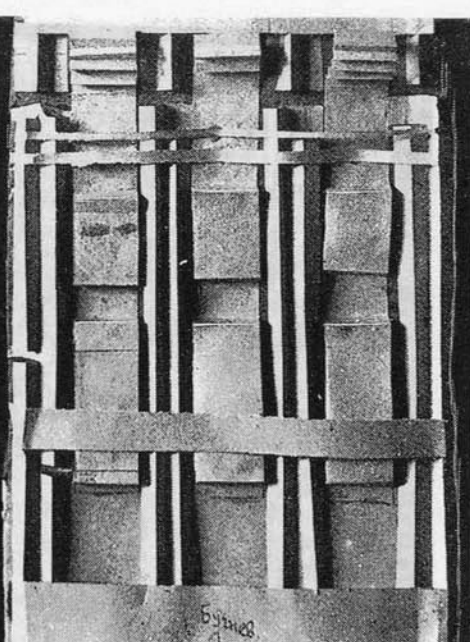
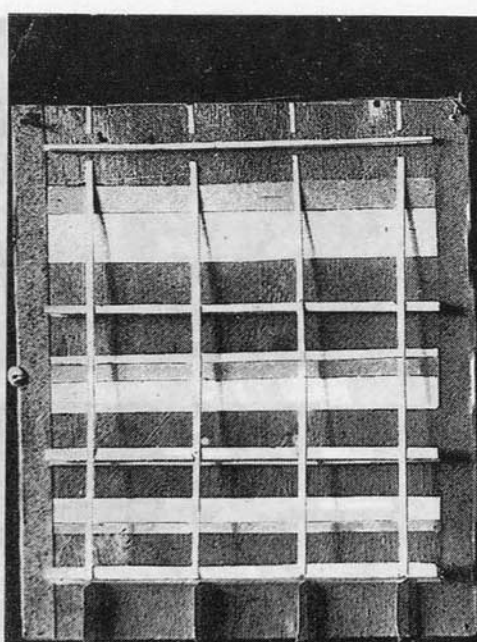
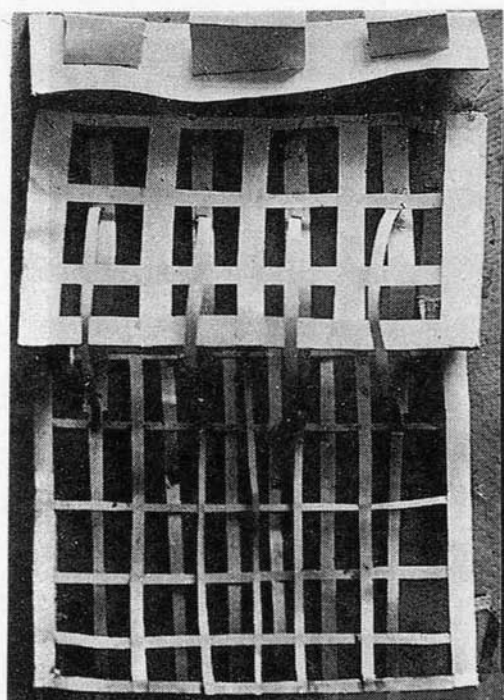


1	2	3
4	5	6
7		

1-3 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали; 4-7 - сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали. 8 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали. 9 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали.

1-3 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали; 4-7 - сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали. 8 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали. 9 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали.

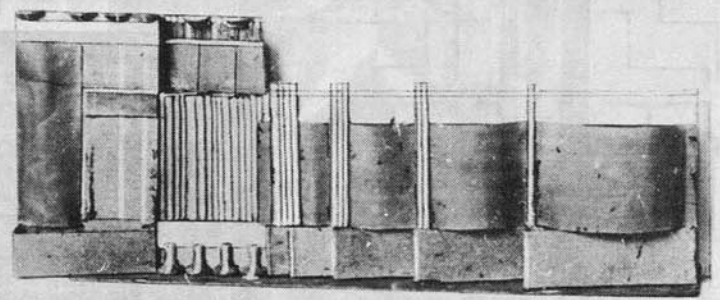
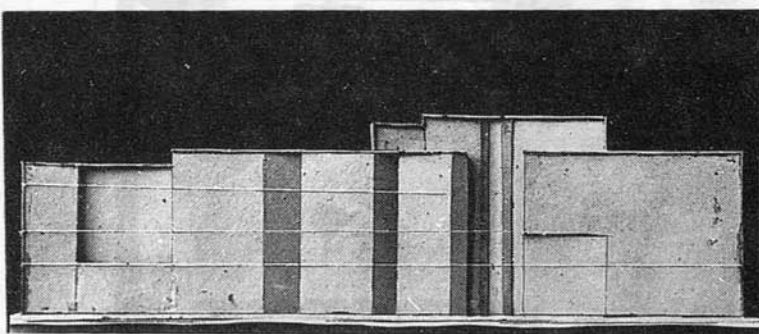
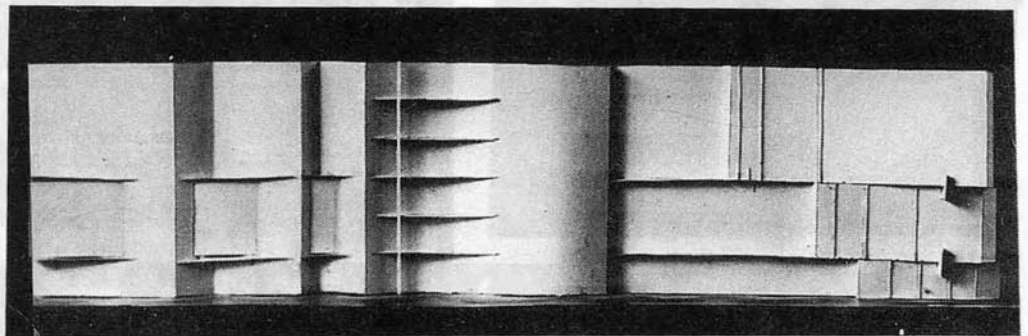
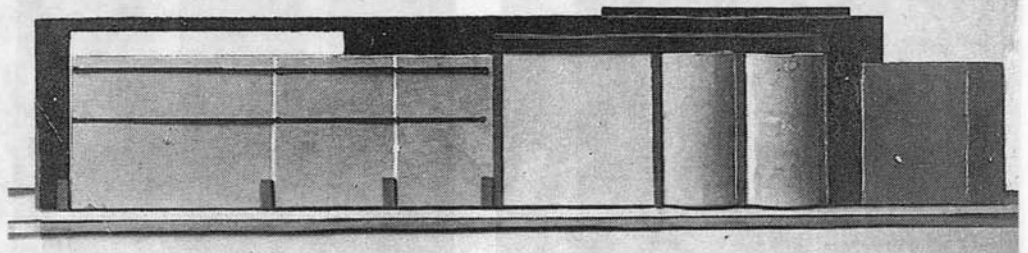
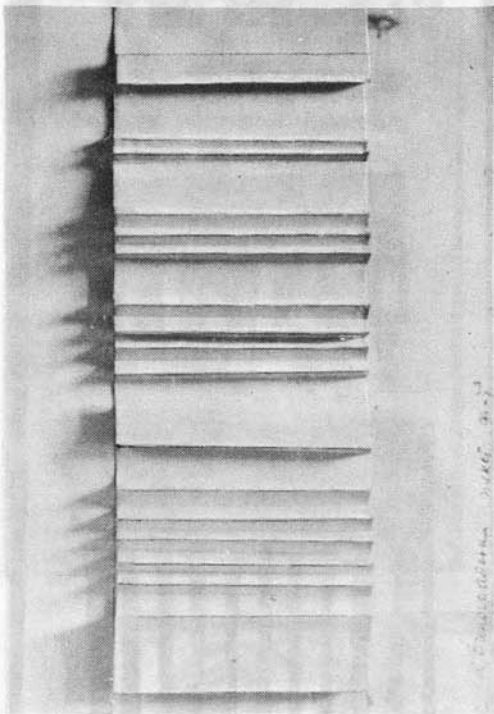
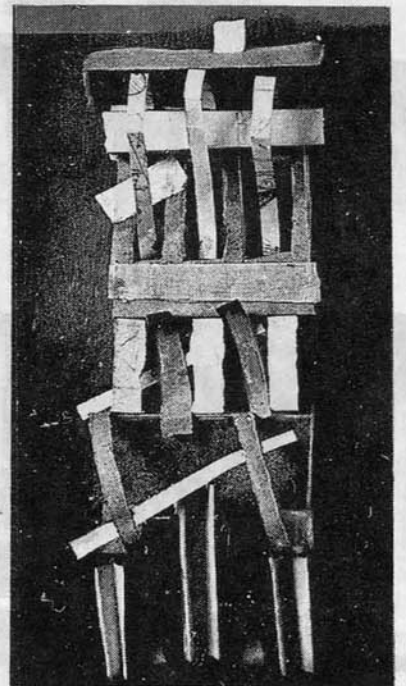
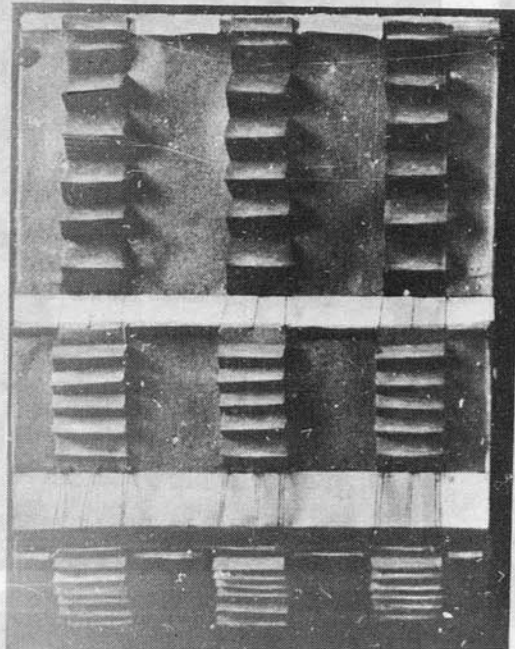
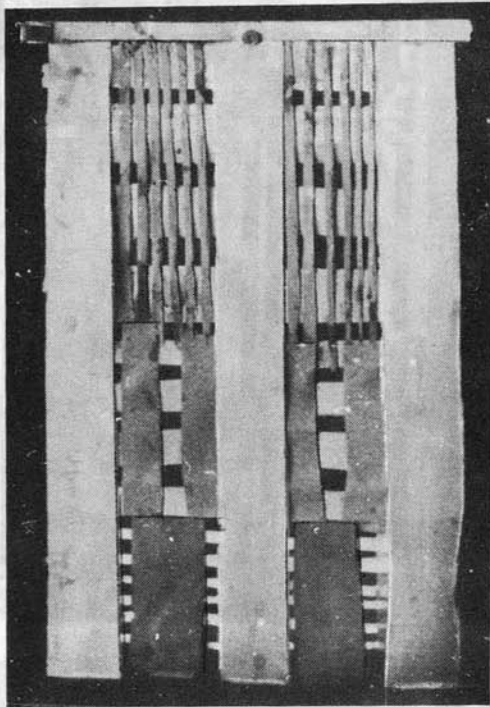
1-3 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали; 4-7 - сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали. 8 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали. 9 - Фронтальная поверхность. Ритмический ряд, ограниченный по вертикали.



1 - 5 - Сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали;
6 - 7 - Встречные ритмические ряды по вертикали на фронтальной плоскости

1 - 3 - Сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали;
4 - 5 - Встречные ритмические ряды по вертикали на фронтальной плоскости;
6 - 7 - Встречные ритмические ряды по вертикали на фронтальной плоскости;
8 - 9 - Сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали



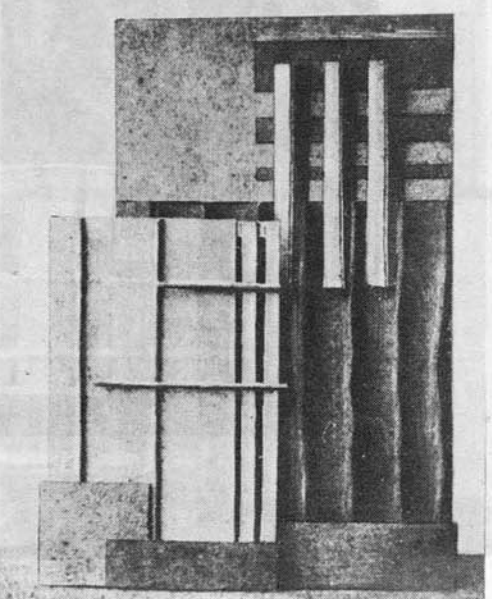
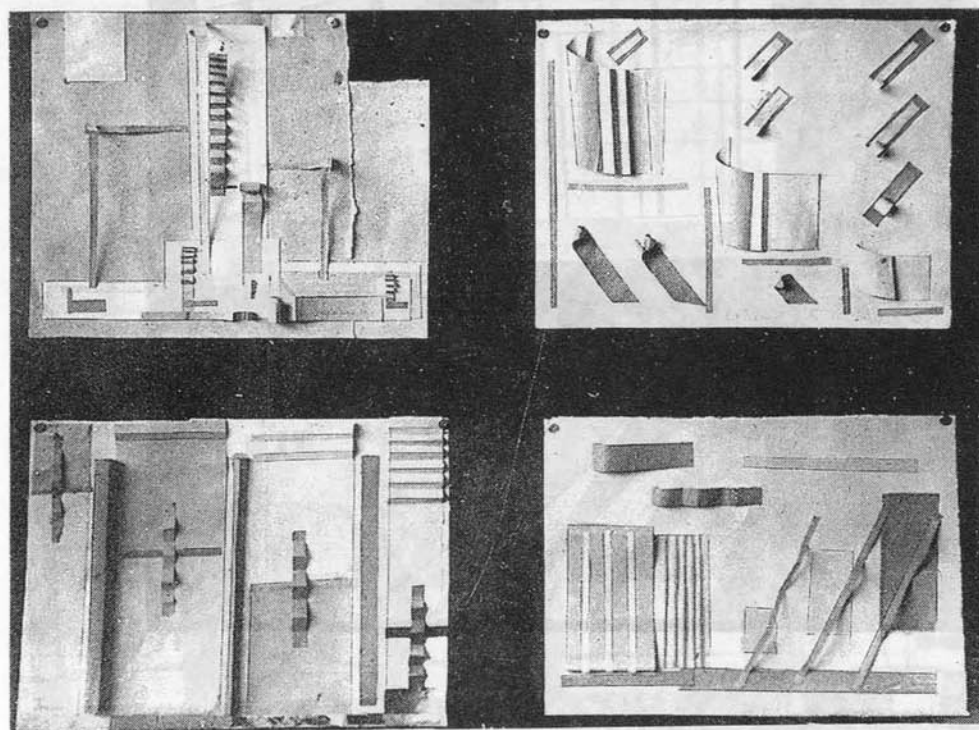
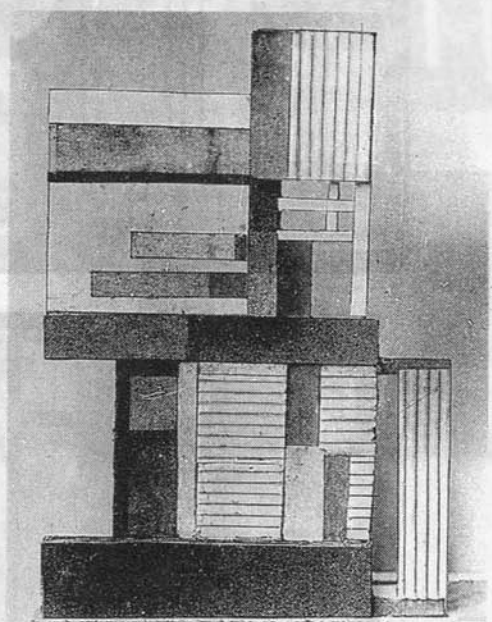
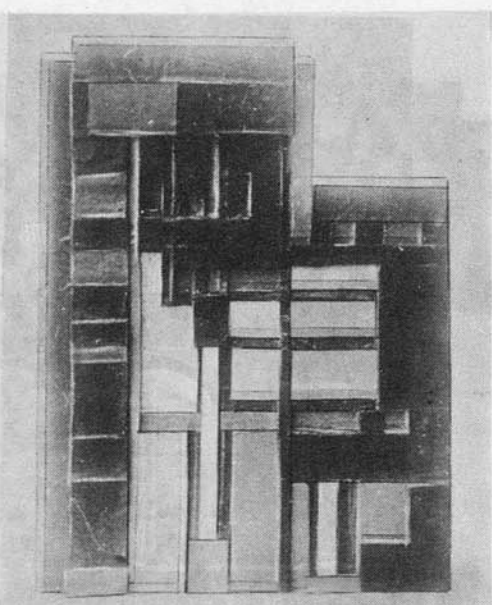
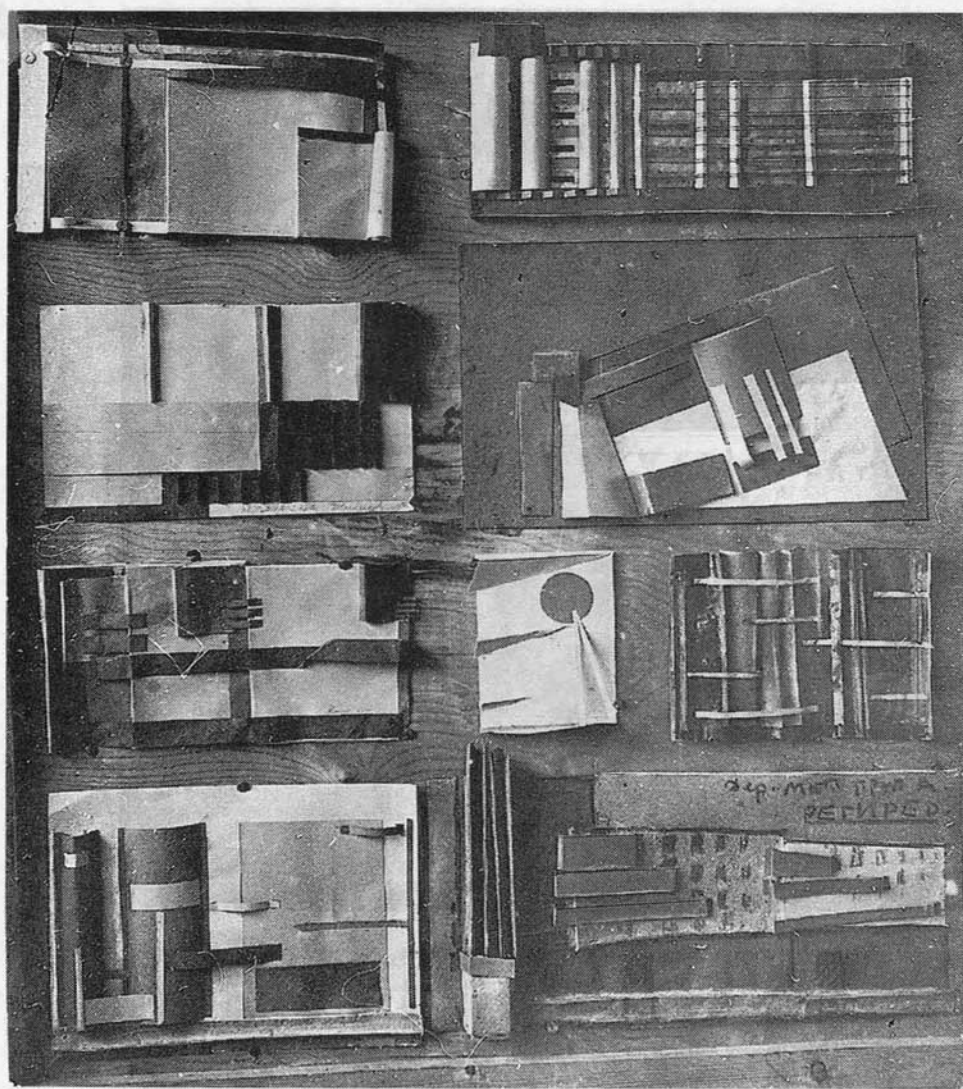


1	2	3
4	5	6
7	8	

1 - 3 - Сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали; 4 - Встречные ряды по вертикали на фронтальной плоскости; 5 - 8 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали и горизонтали

1 - 2 - Сочетание ритма по вертикали и метра по горизонтали; 3 - 4 - Встречные ряды по вертикали на фронтальной плоскости; 5 - 8 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали и горизонтали

1	2	3
4	5	6
7	8	



1

2

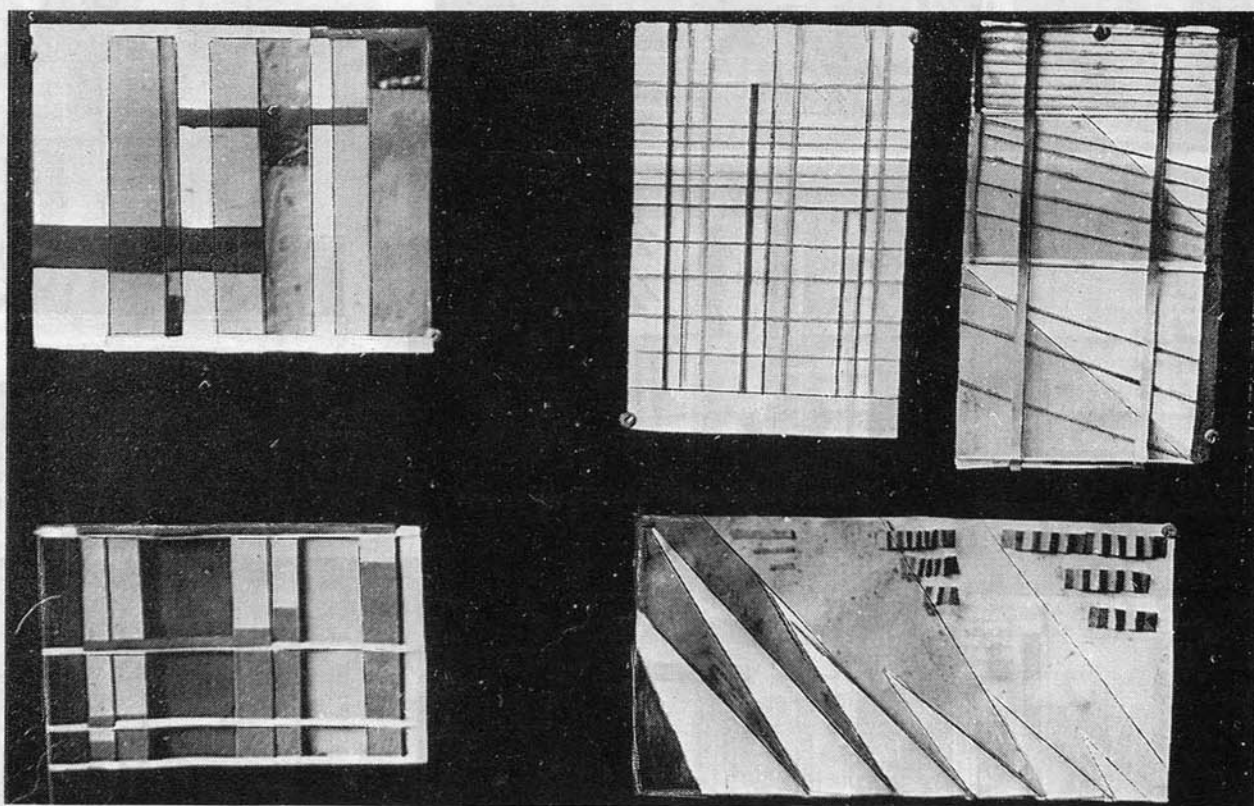
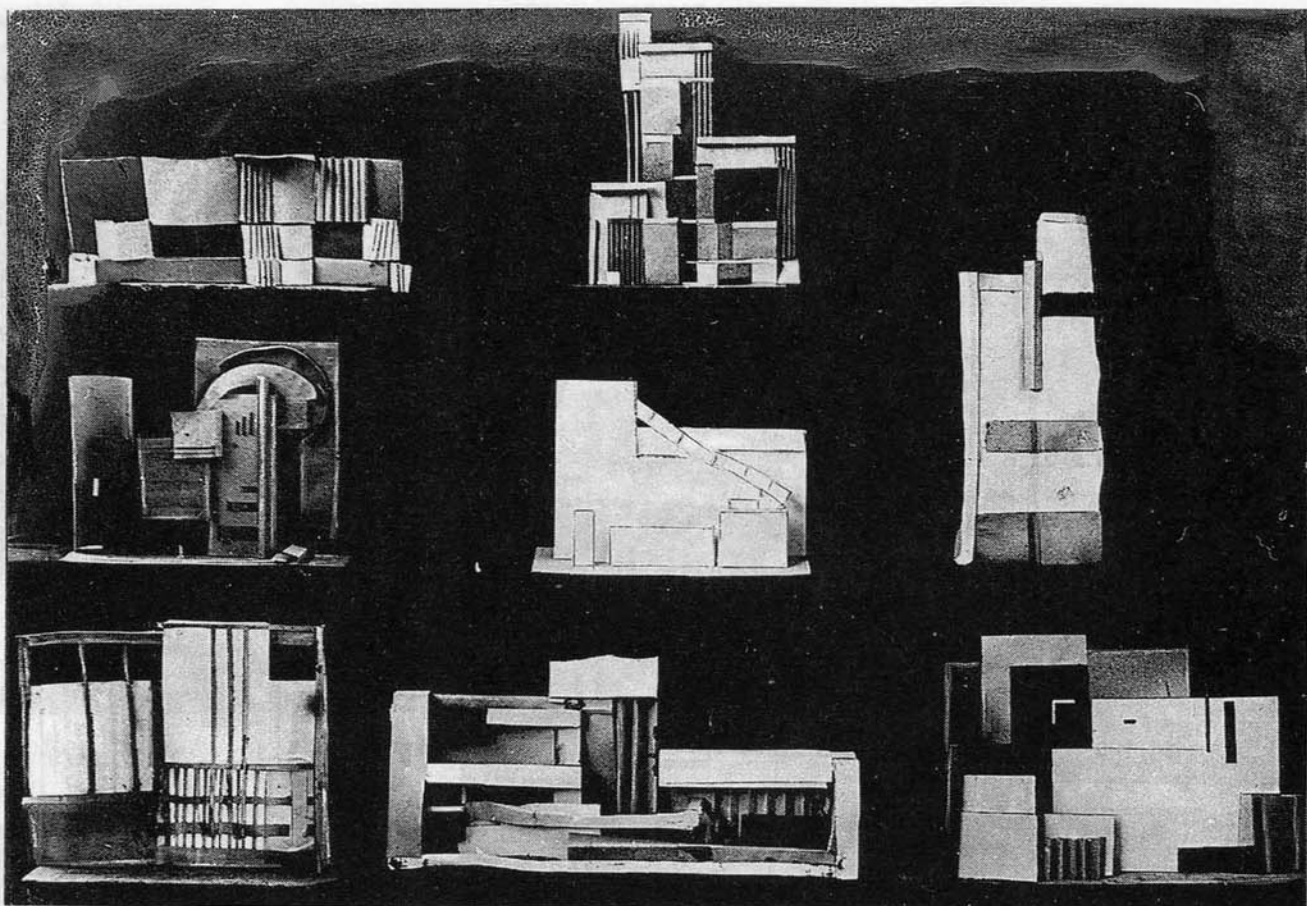
3

4

5

1-5 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

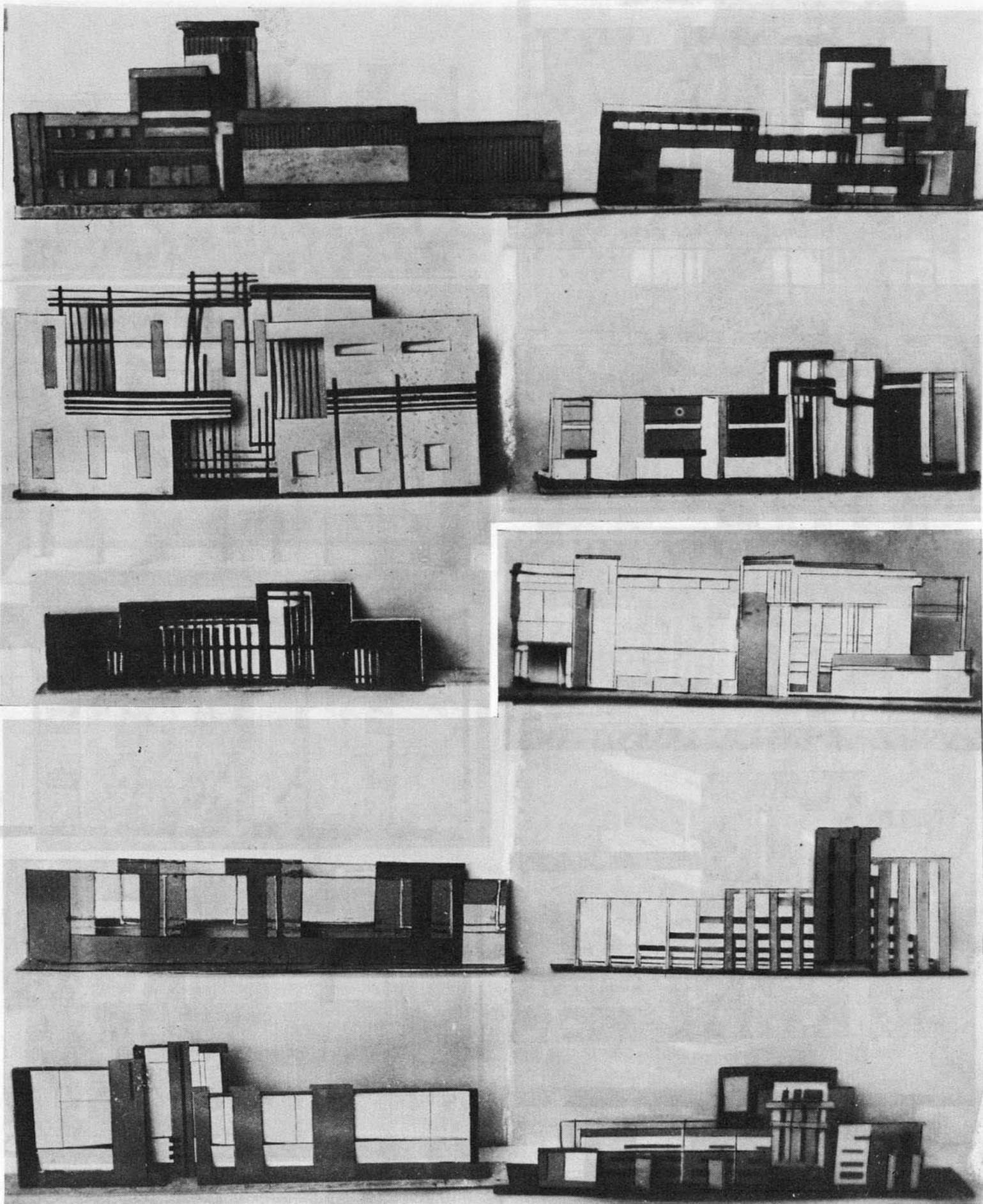


1

2

1-2 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

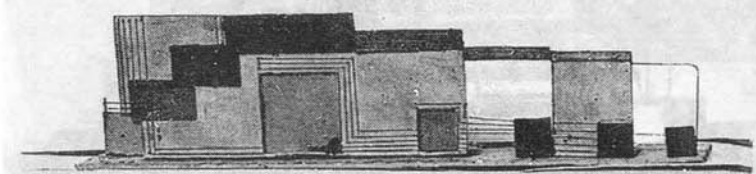
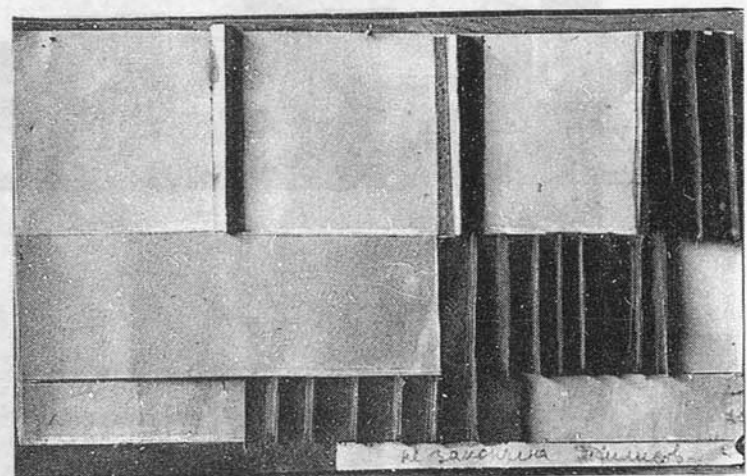
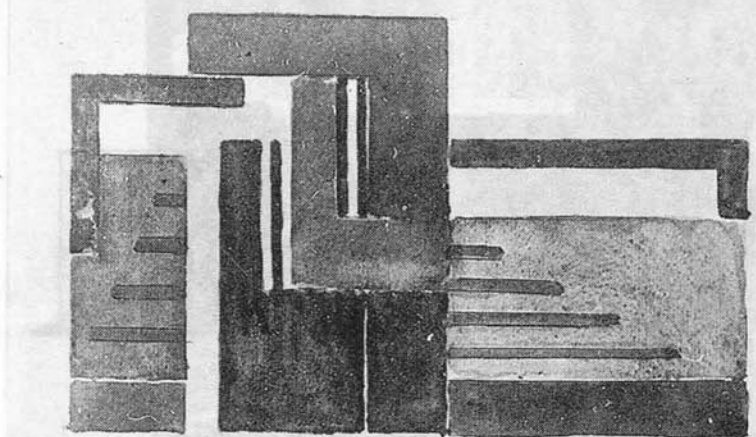
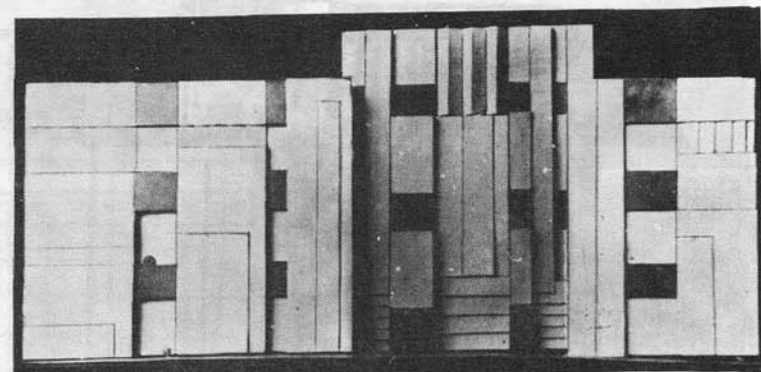
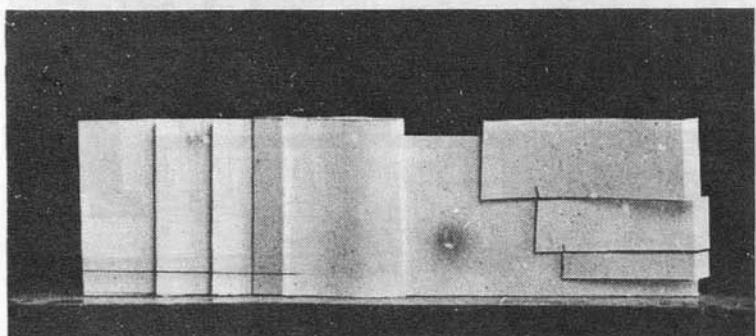
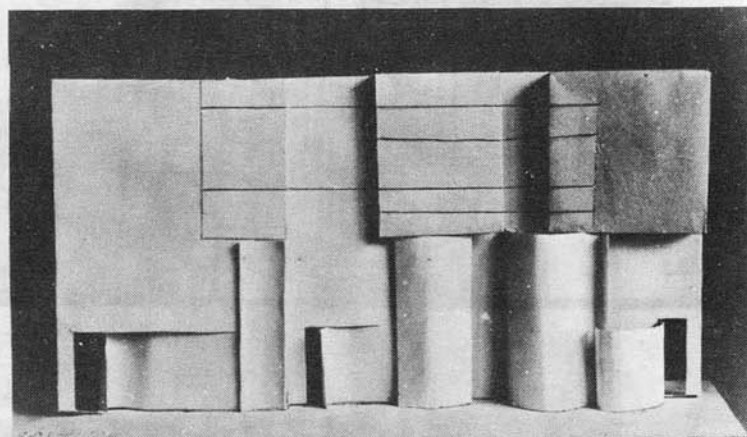
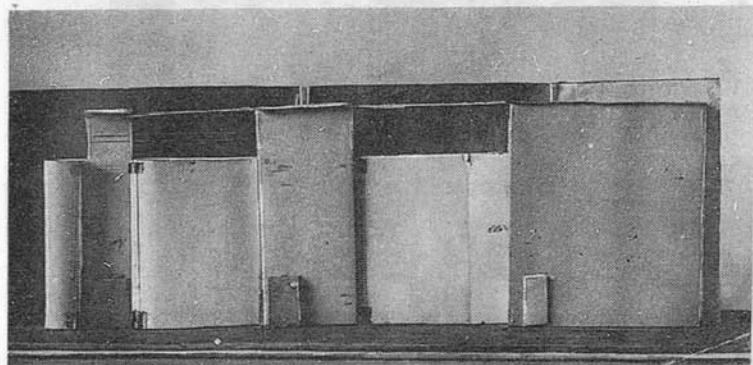
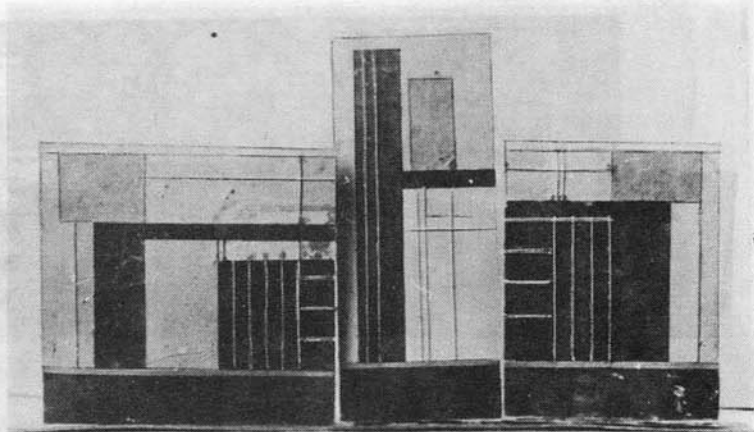
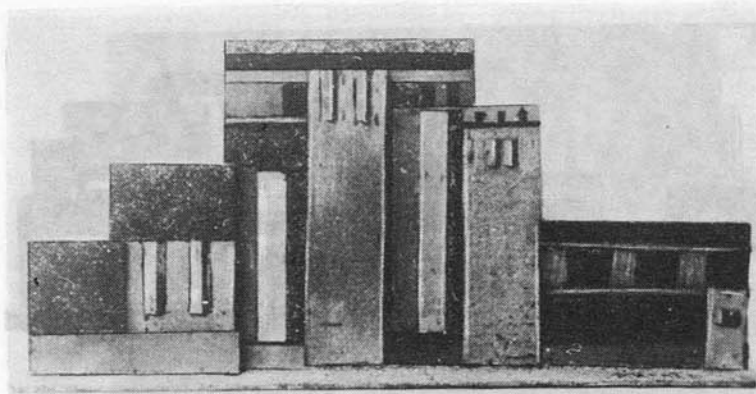
3-7 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных



1-2 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали и горизонтали

1-2 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали и горизонтали

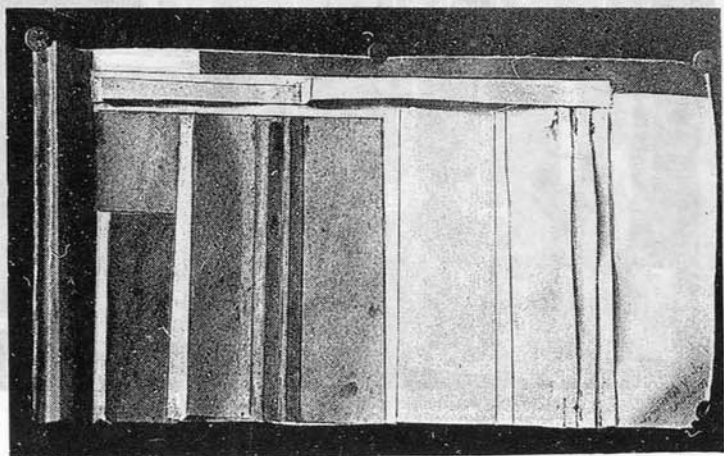
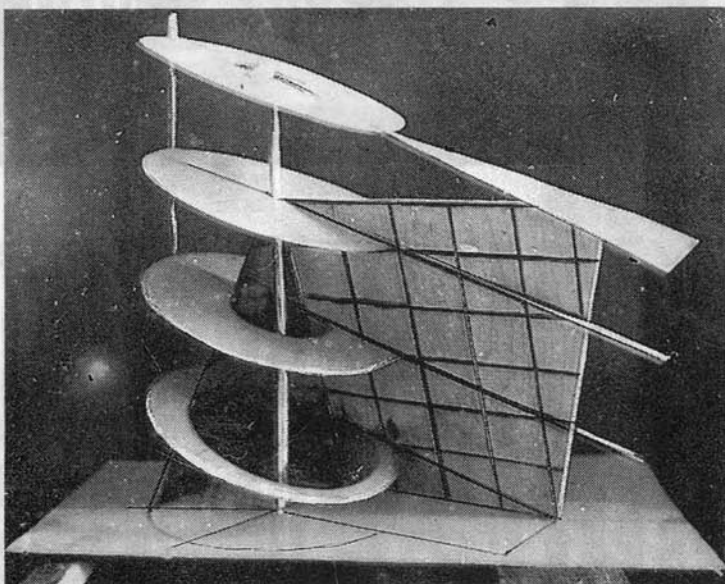
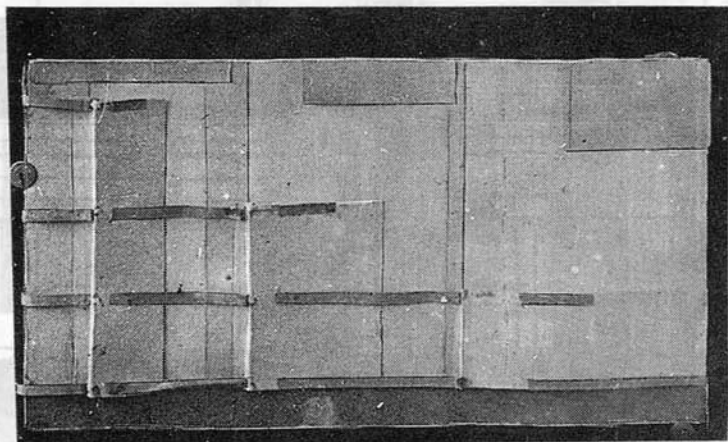
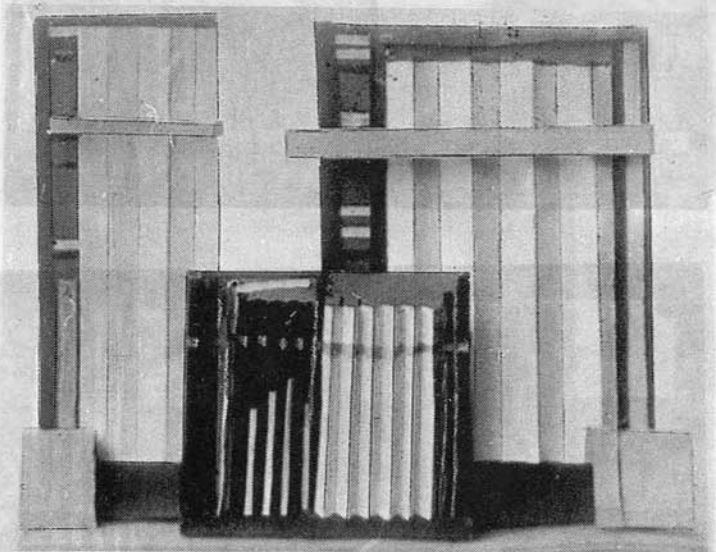
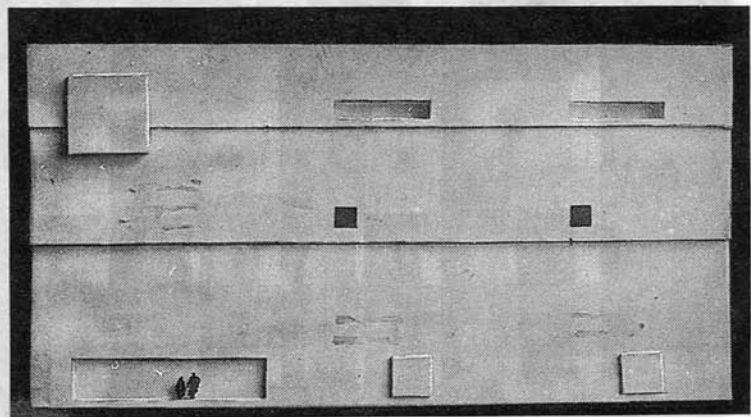
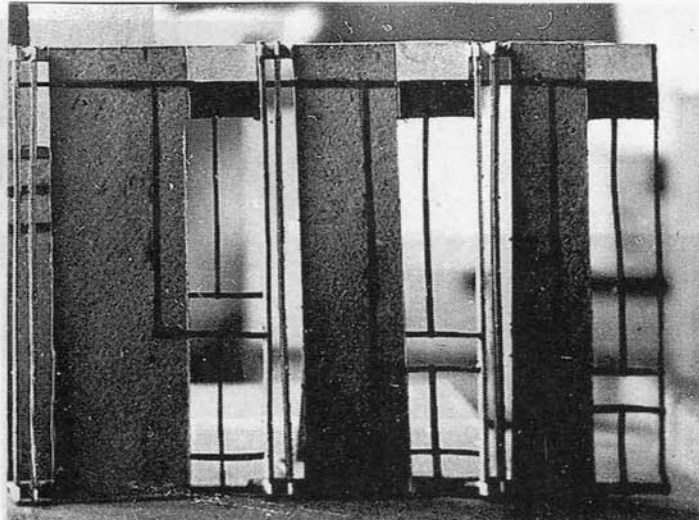
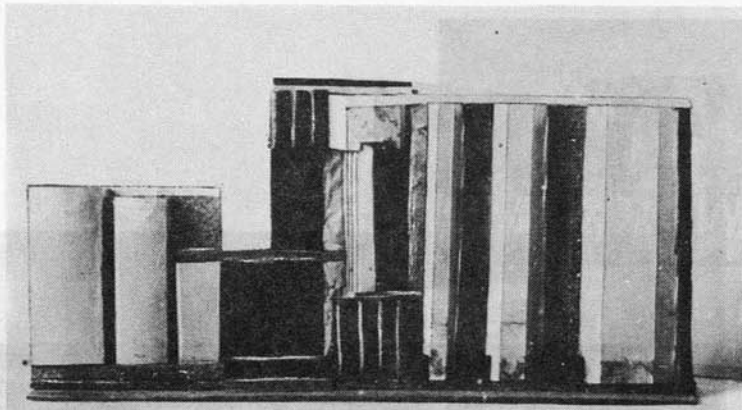
1	2
3	4
5	6
7	8
9	



1	2
3	4
5	6
7	9
8	

1-9 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали и горизонтали

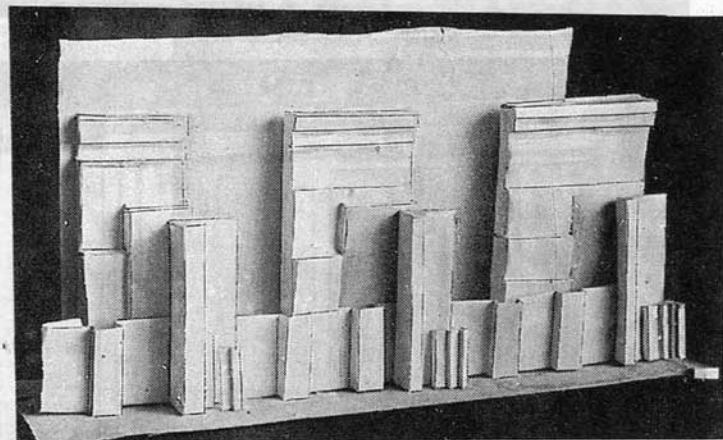
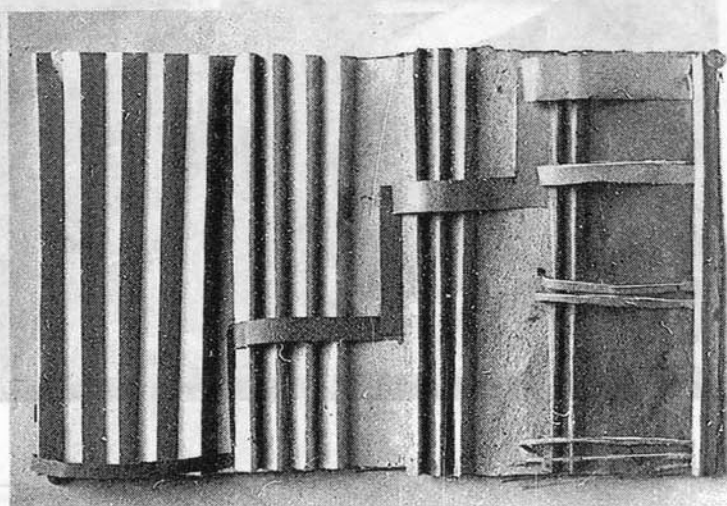
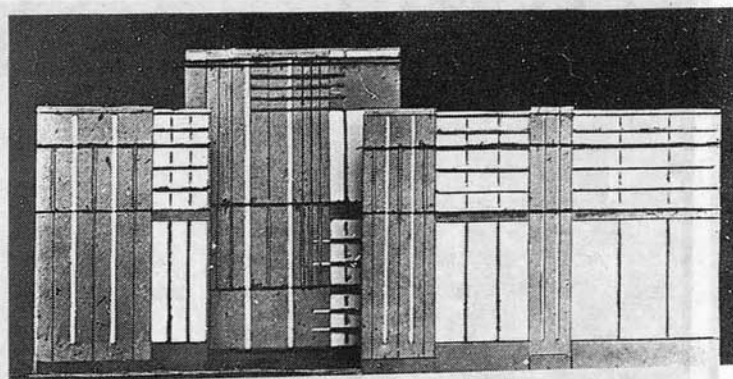
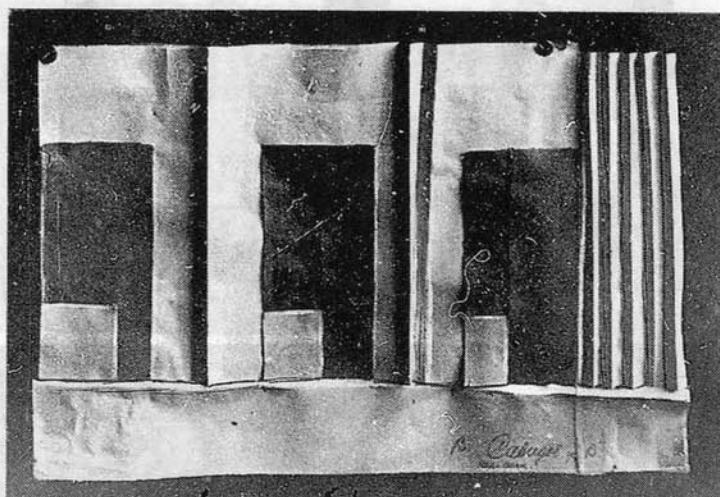
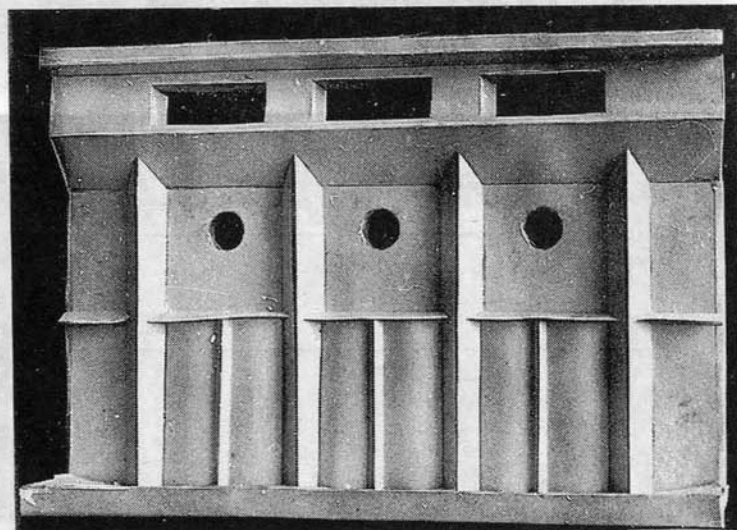
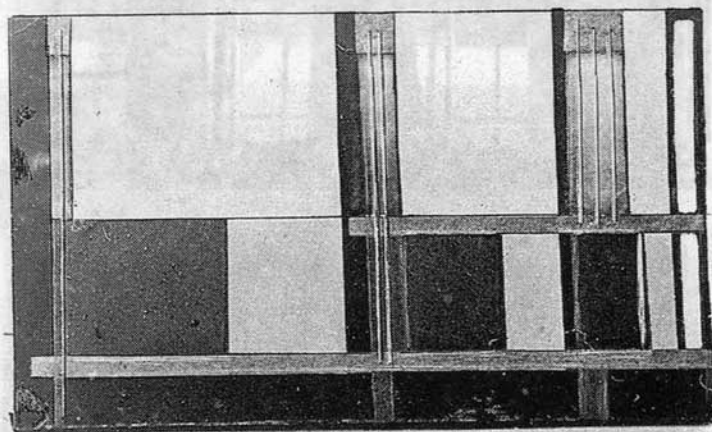
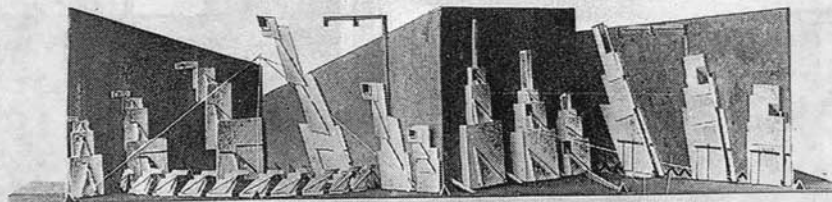
1-9 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали и горизонтали



1-7 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

1	2
3	4
5	6
6	7

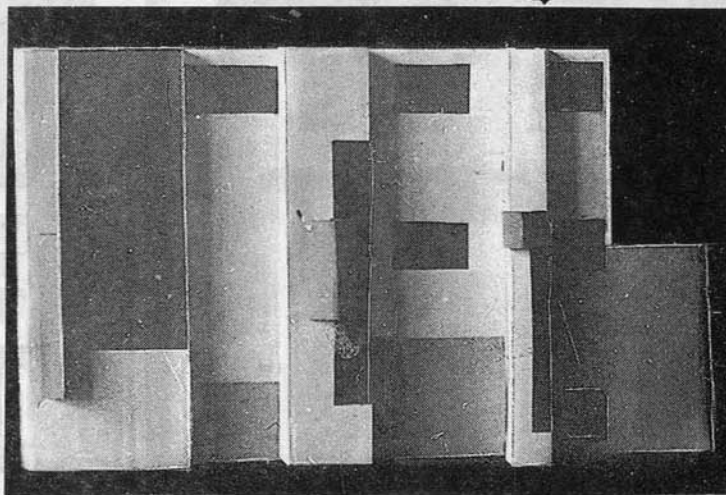
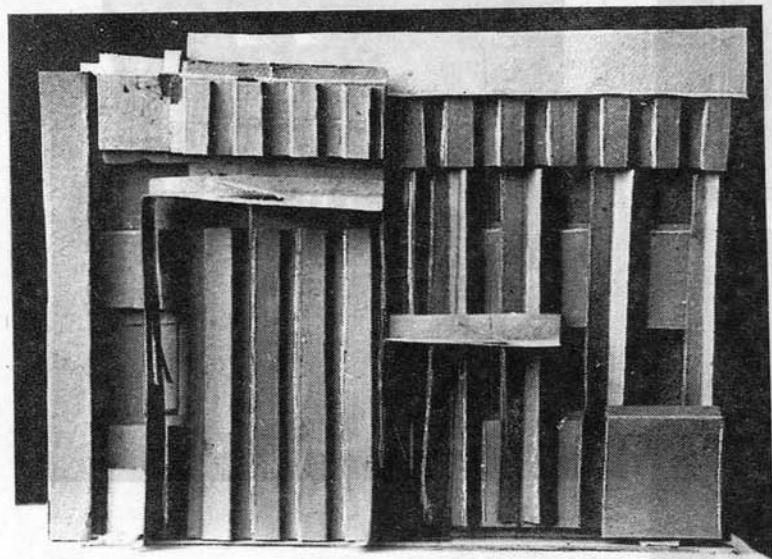
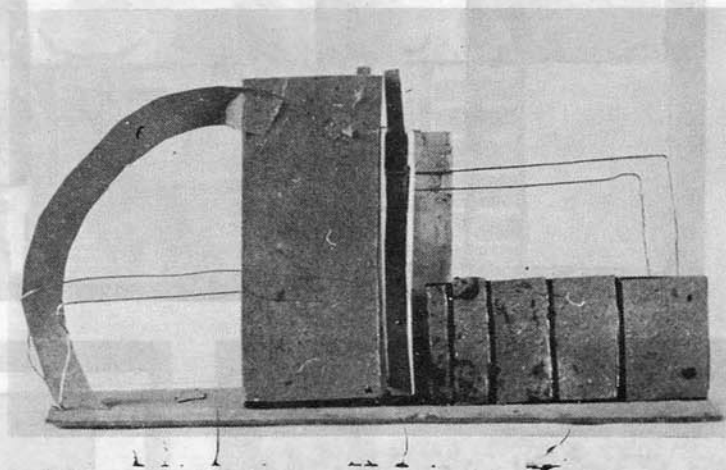
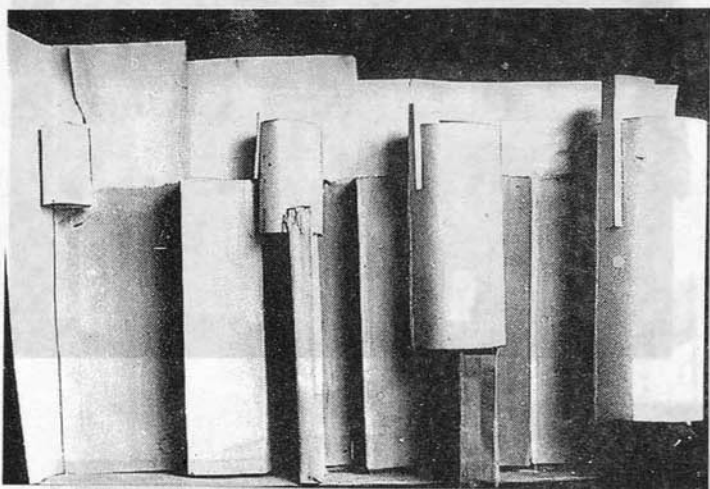
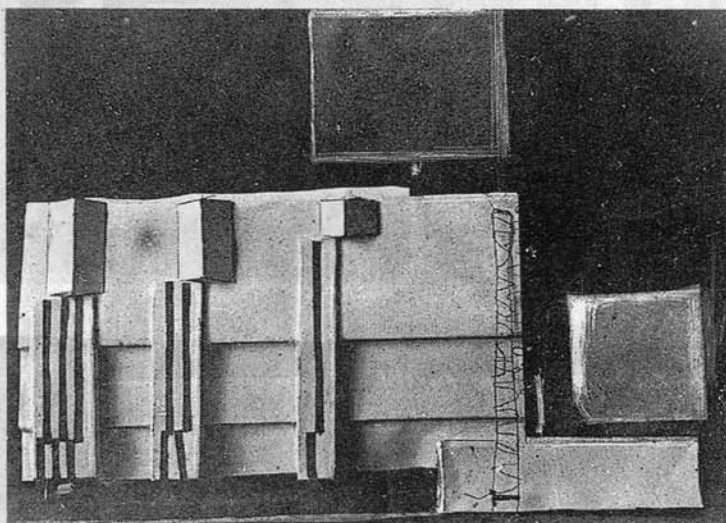
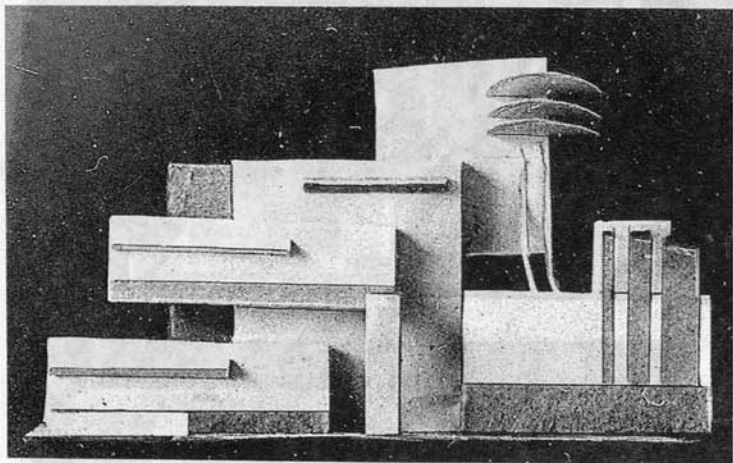
3	5
2	4
7	6



1-9 - Композиционно-синтетические

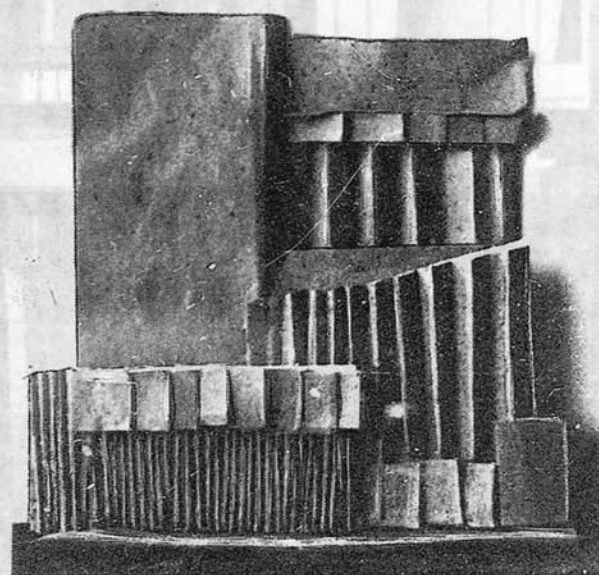
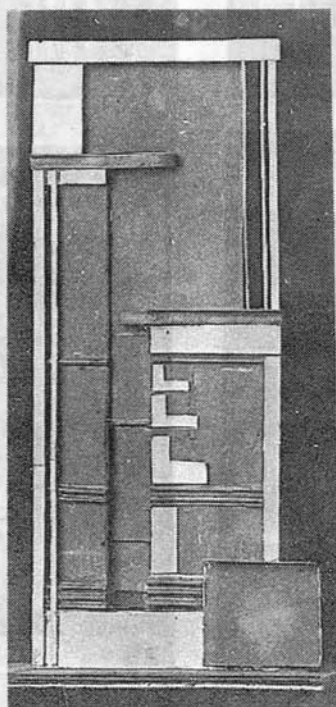
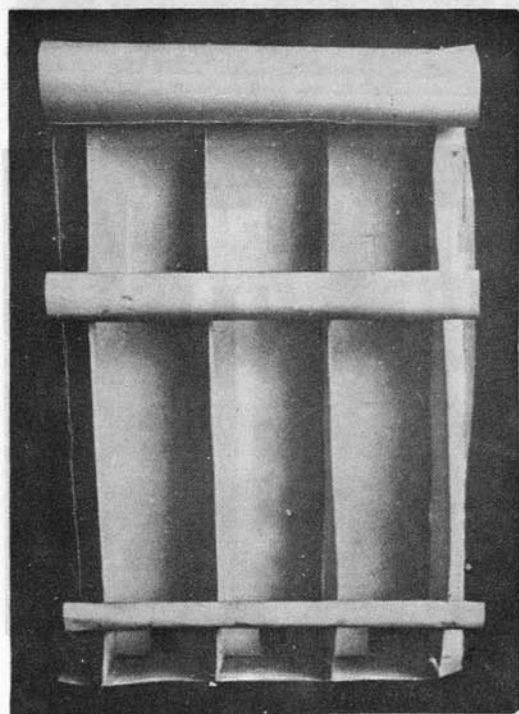
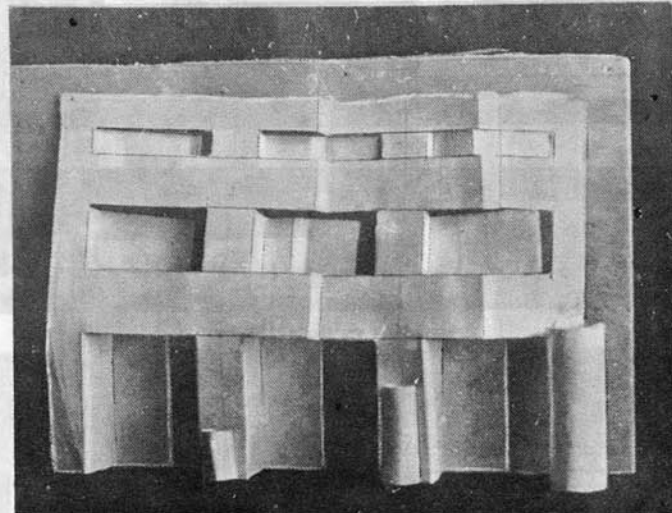
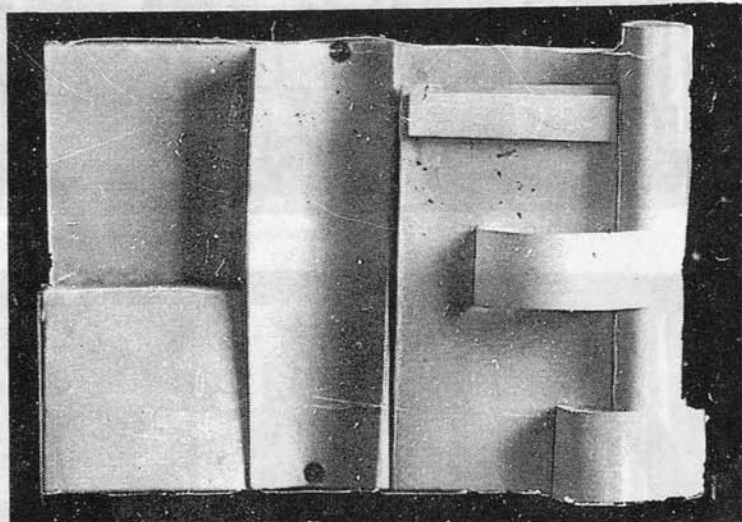
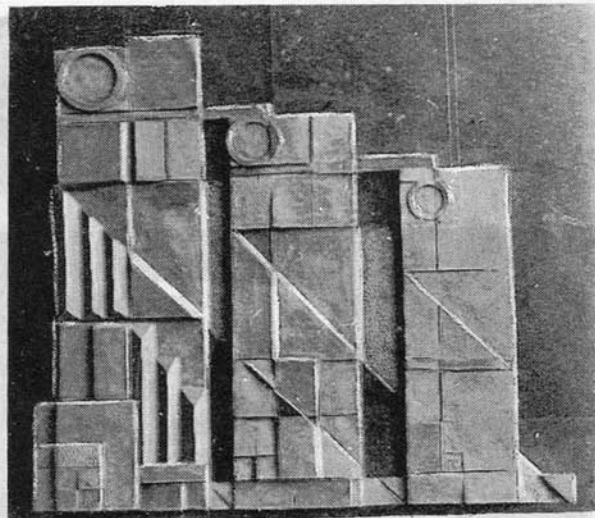
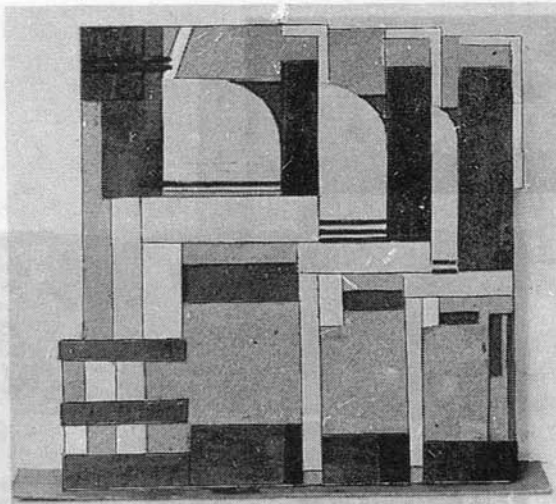
1-7 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

1	2
3	1
2	3
4	5
6	7



1	
2	3
4	5
6	7

1 - 7 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной глоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

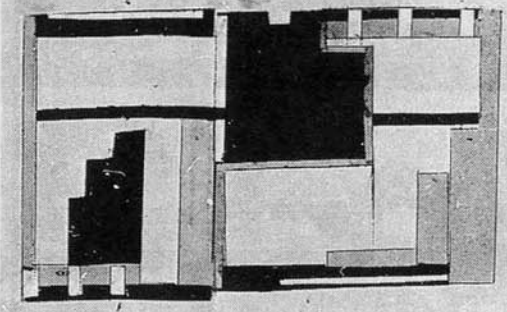
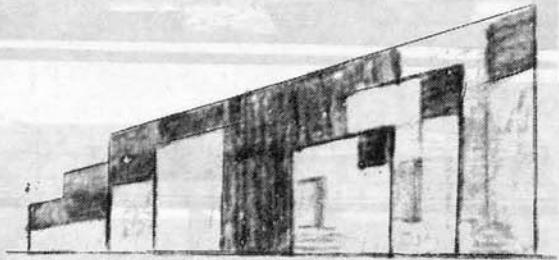
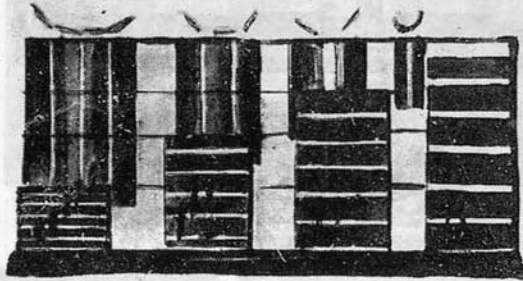
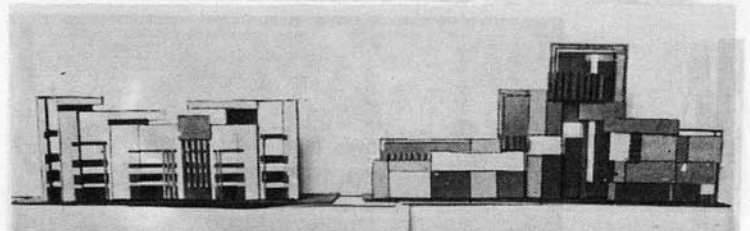
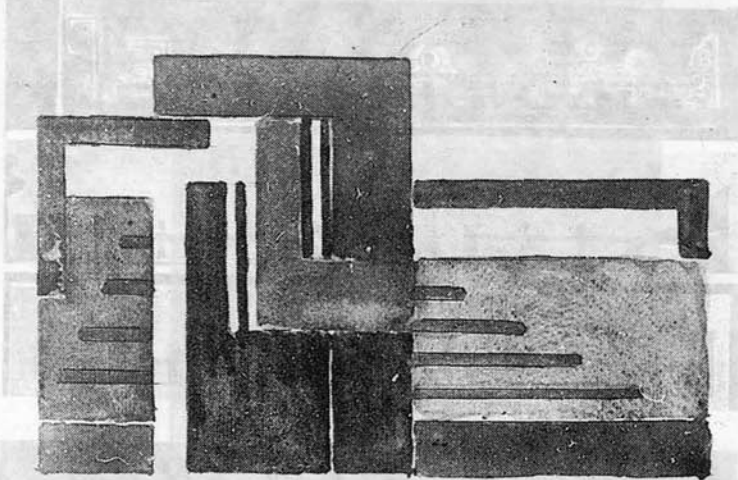
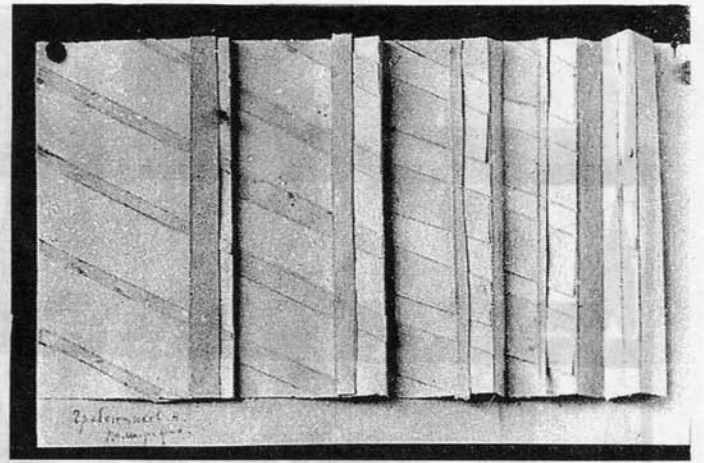
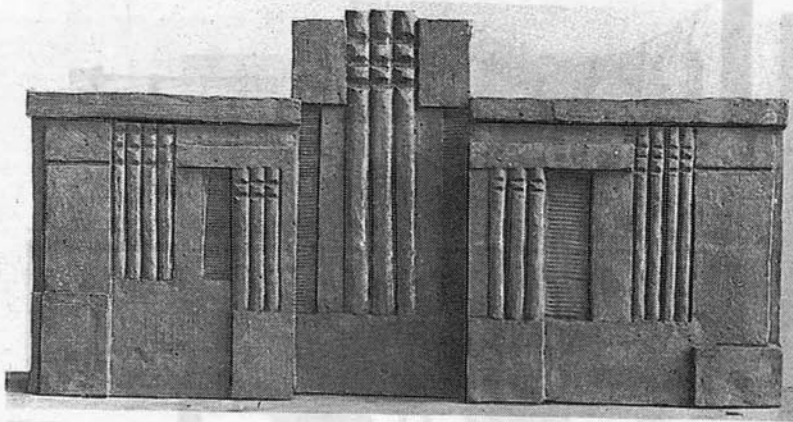


1	2
3	4
5	6
7	7

1-7 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

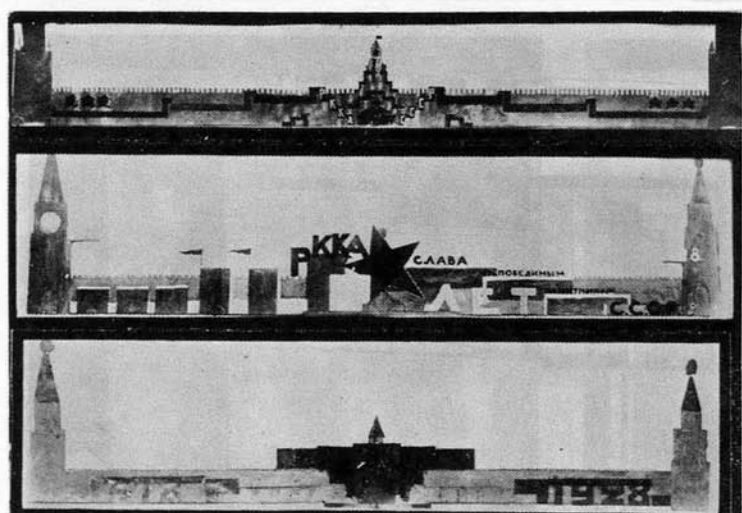
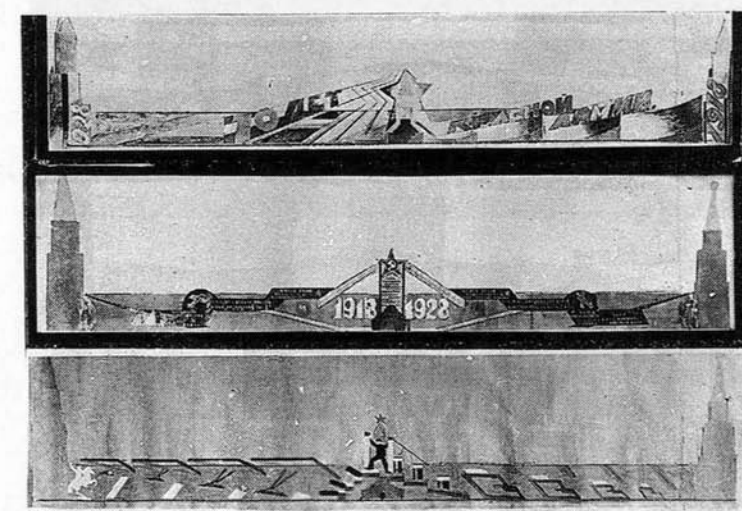
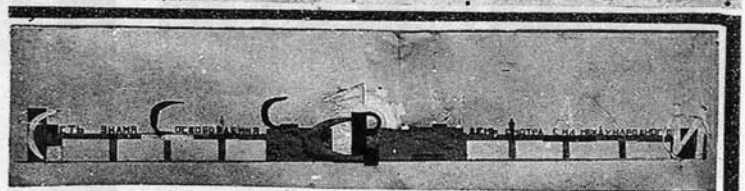
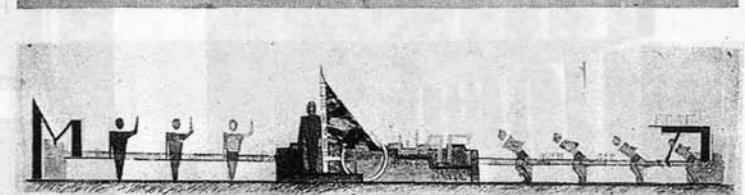
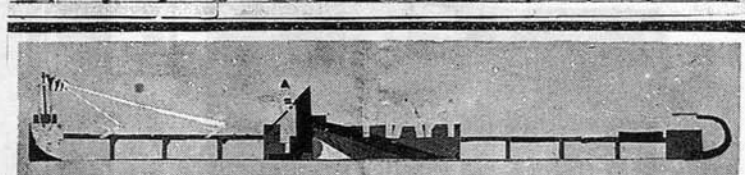
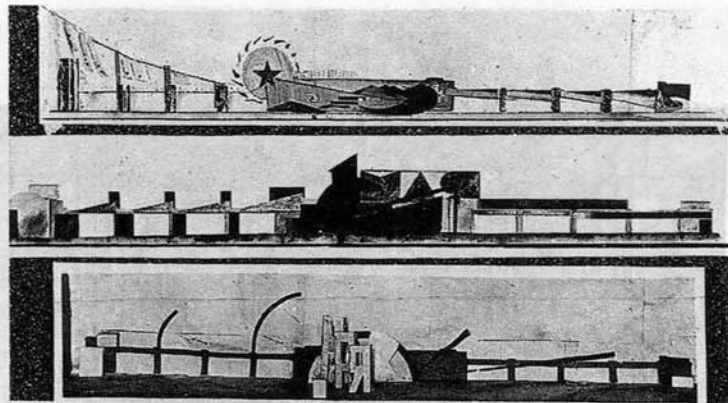
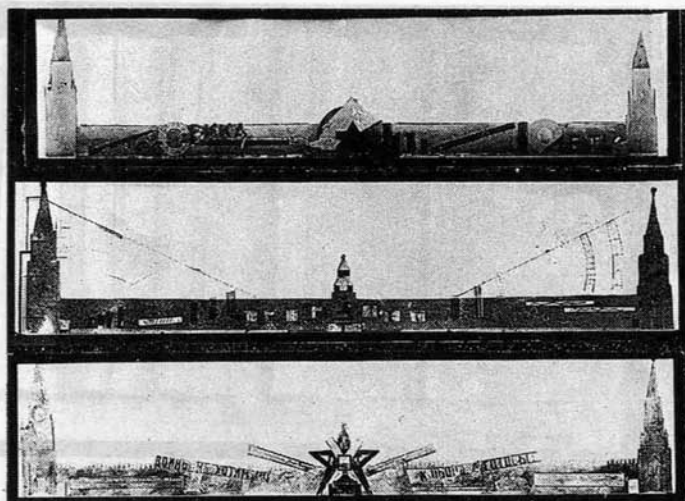
1-7 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

3	2
8	4
7	6



1	2
3	4
6	5
	7

1 - 7 - Композиционно-синтетические задания на построение фронтальной плоскости на основе сочетания двух или нескольких ритмических рядов по вертикали, горизонтали и наклонных

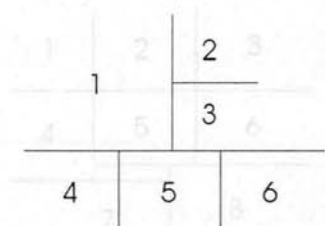
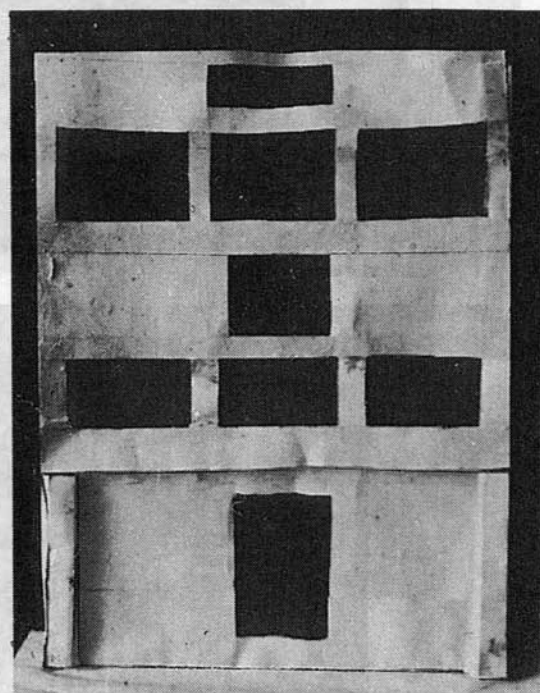
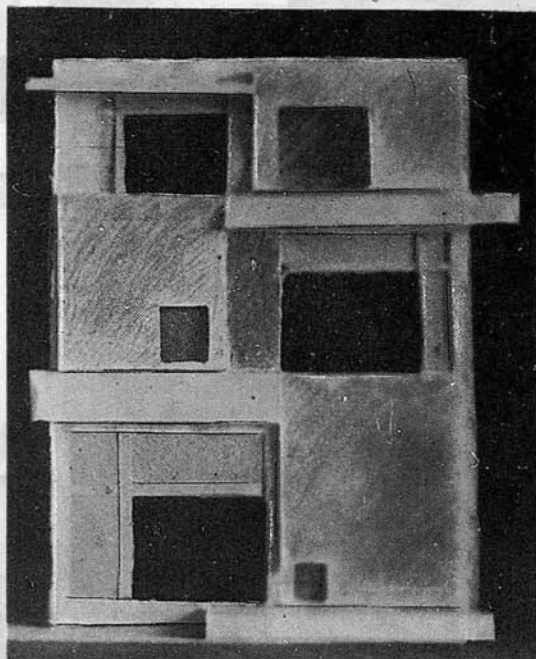
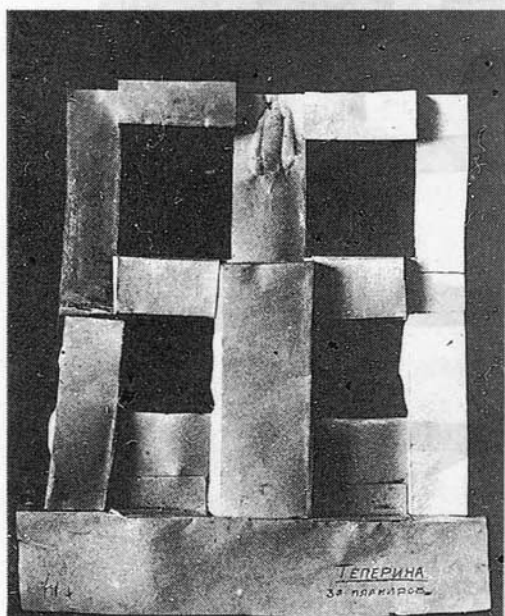
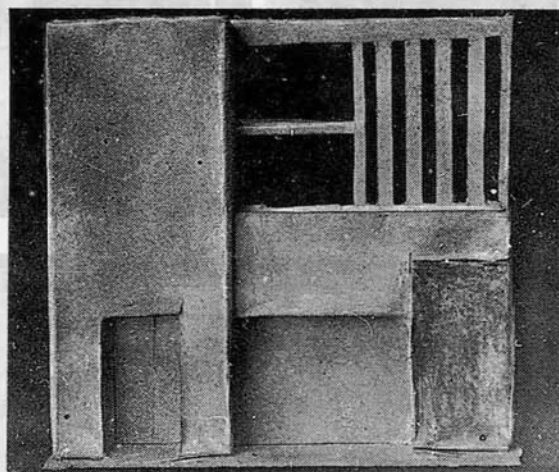
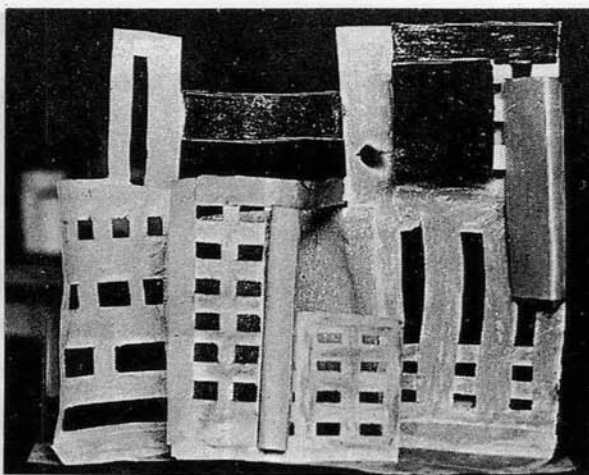
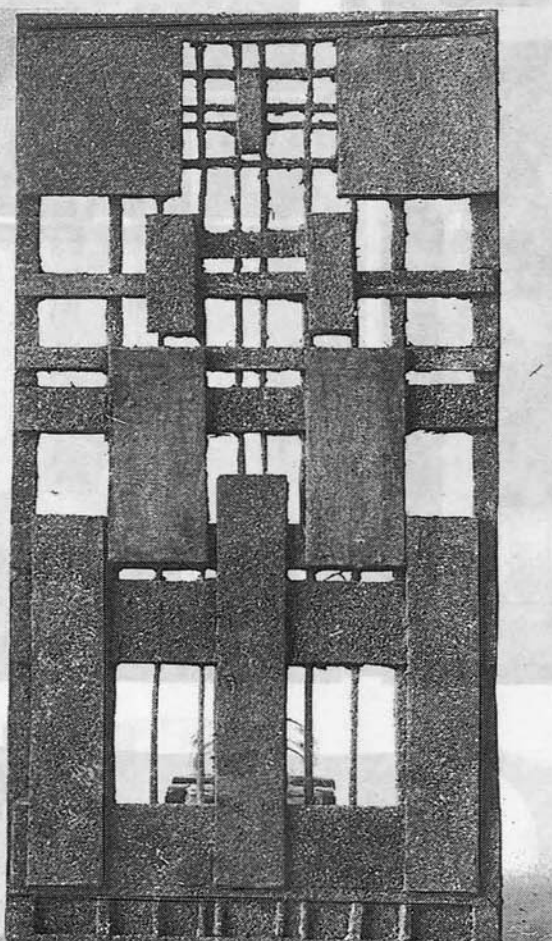


1	4
2	5
3	6
	7

Конкретное задание для студентов театрально-декоративного отделения Живописного факультета на решение плоскости (сложный ритм)

1 - 3 - праздничное оформление Красной площади в честь 10-летия Красной Армии, 1928 г. (де-

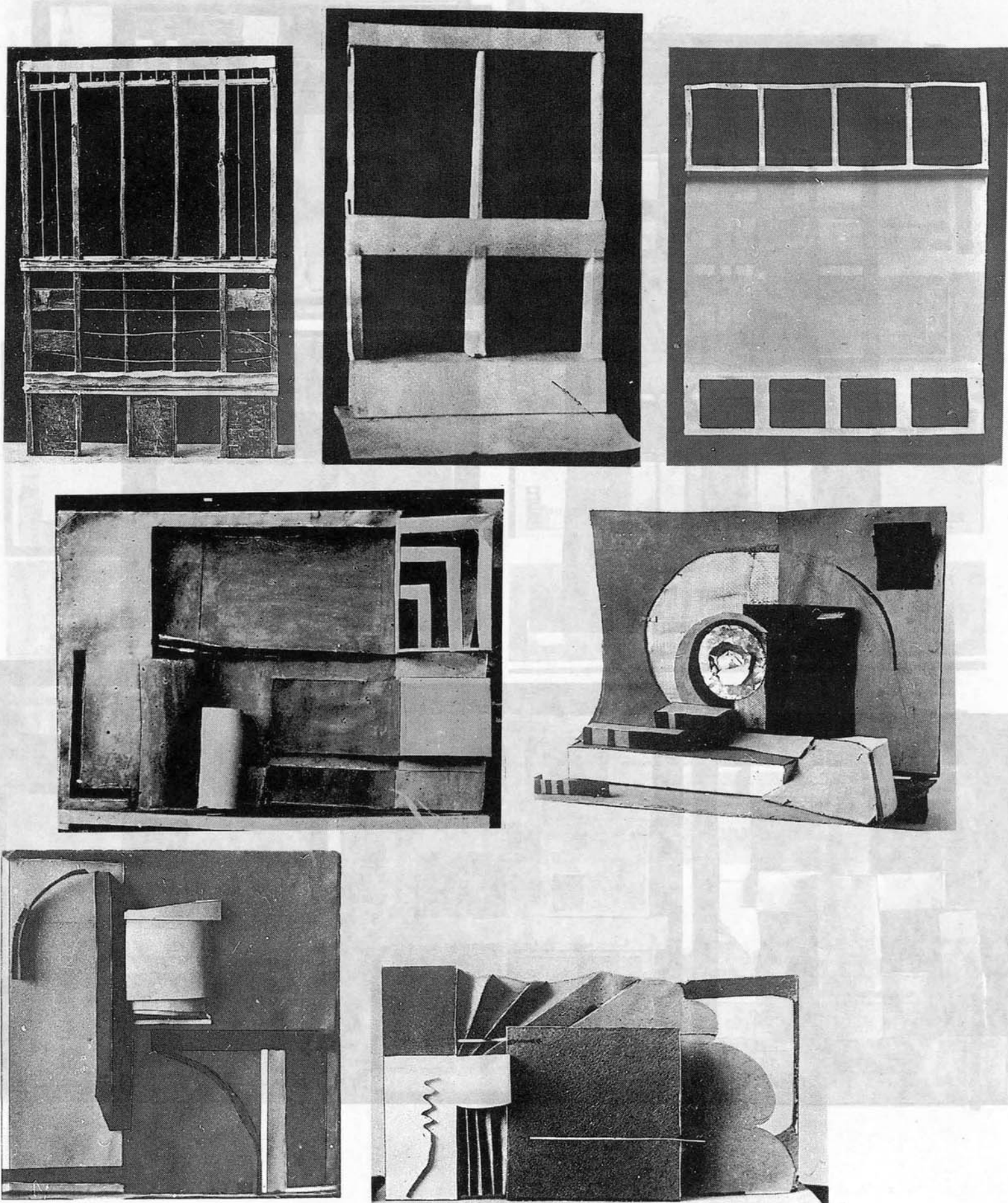
вать проектов); 4 - 7 - оформление виадука на Каланчевской площади к празднику 1 мая (одиннадцать проектов)



1 - 6 - Фронтальная поверхность с выявлением и соотношением массы и пространства (в том числе с ритмом)

1 - 3 - Фронтальная поверхность с выявлением и соотношением массы и пространства (в том числе с ритмом); 4 - 7 - Сторона, противоположная фронтальной поверхности, с выявлением и соотношением массы и пространства (в том числе с ритмом)



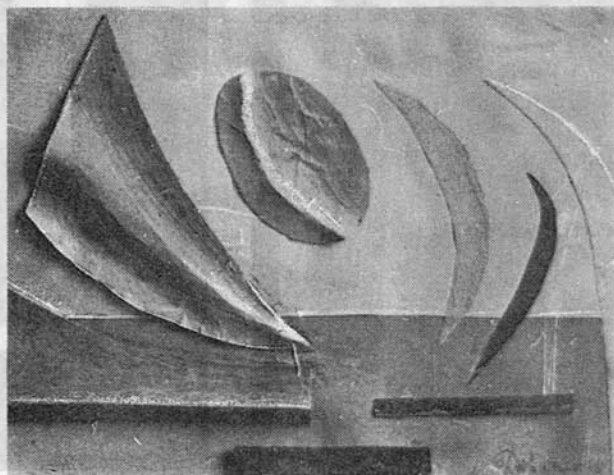
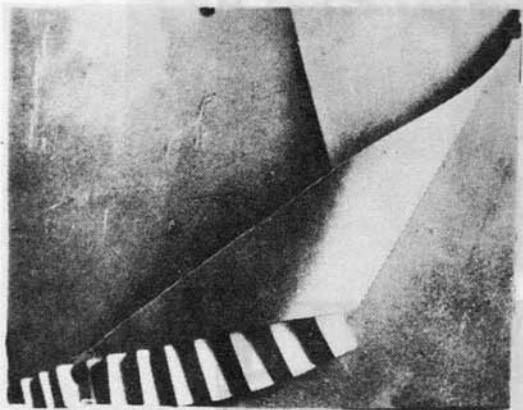
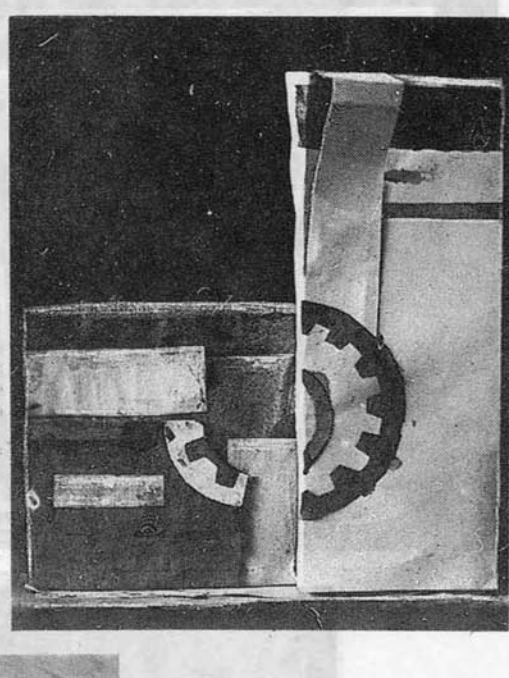
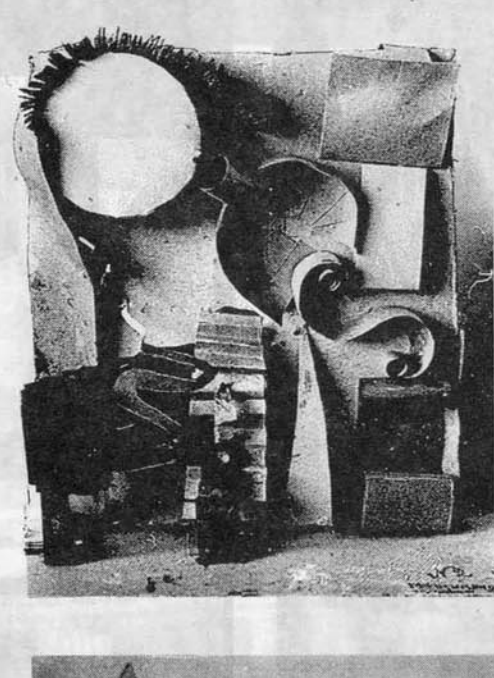
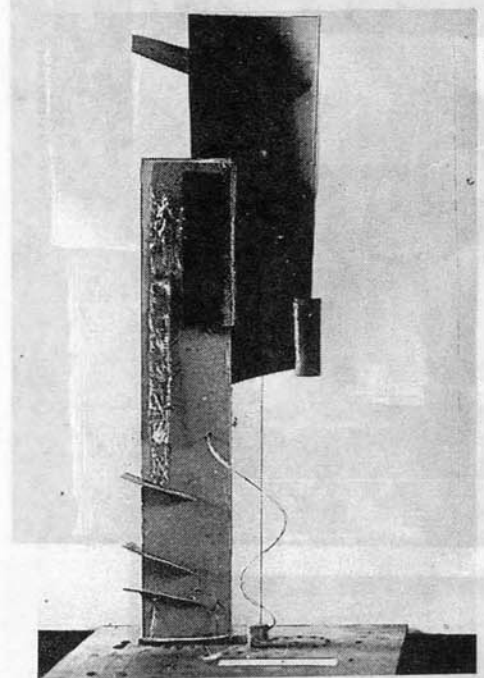
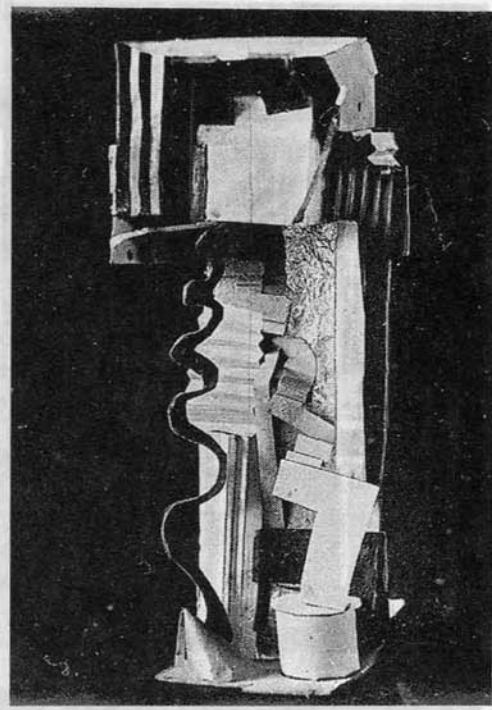
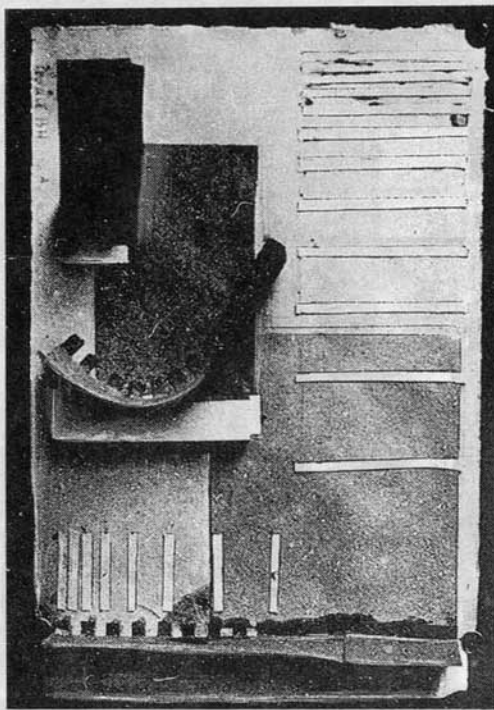
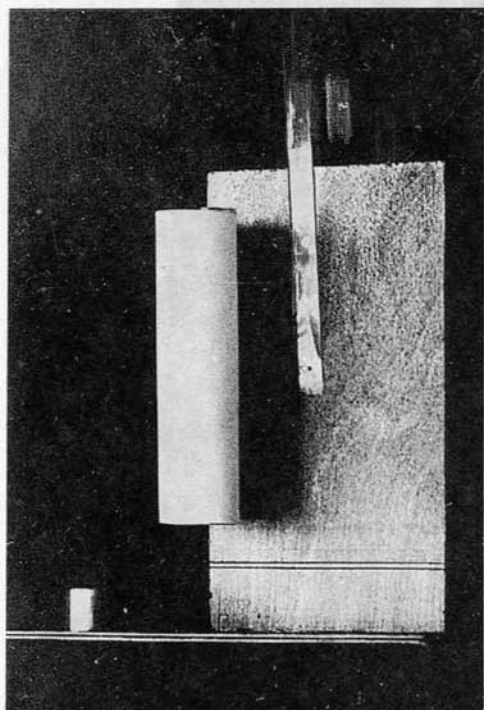


1	2	3
4	5	5
6	7	7

1 - 3 - Фронтальная поверхность с выявлением и соотношением массы и пространства (в том числе с ритмом); 4 - 7 - Сложная композиция на сочетание фактуры, материала и формы фронтальной поверхности

Красной площади в честь 10-летия Красной Армии, 1928 г. (архив)

5	1
3	
6	3

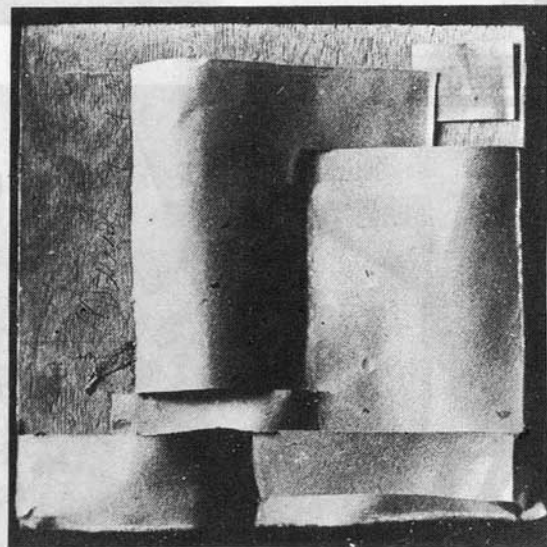
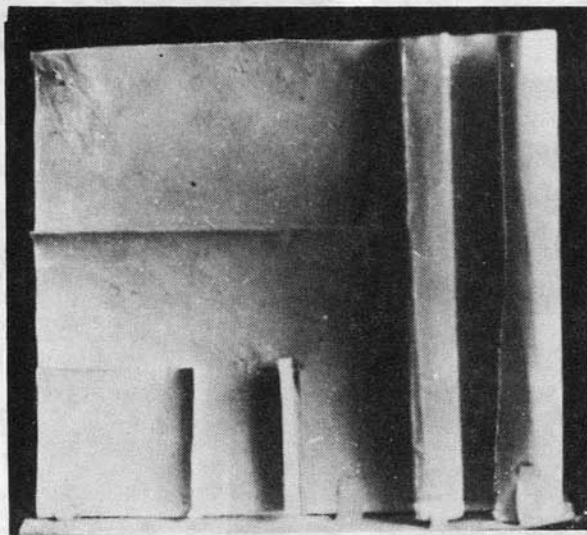
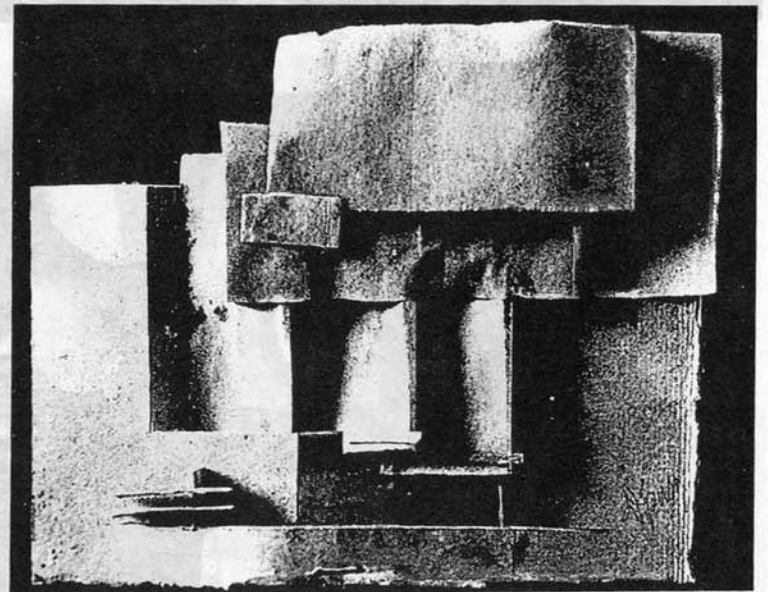
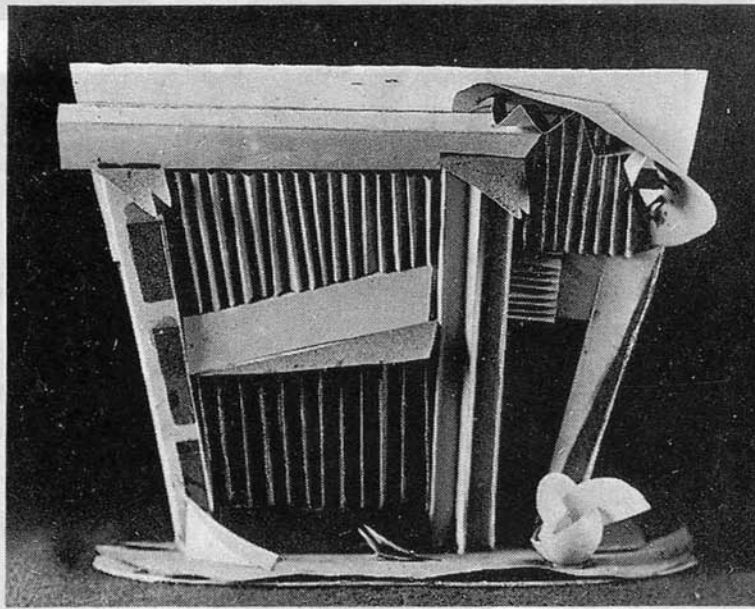
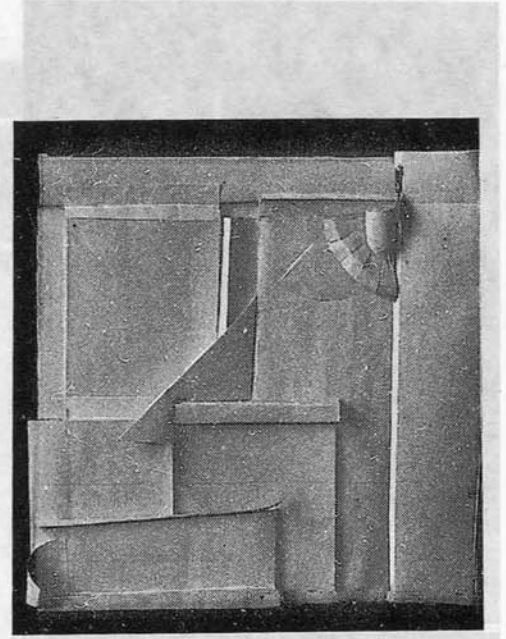
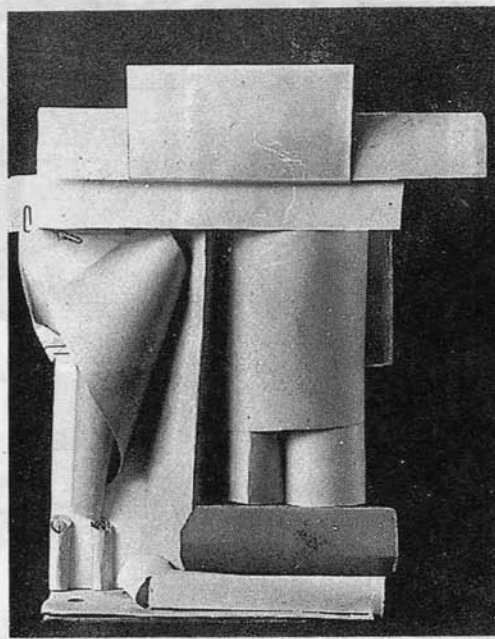
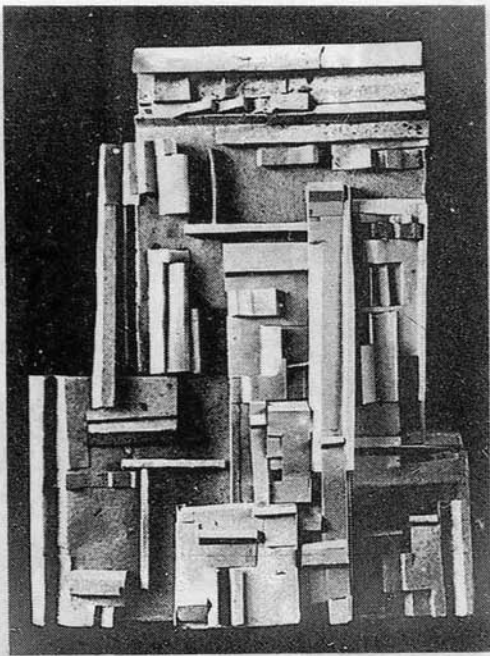


1	2	3
4	5	6
7	8	

1 - 6 - Сложная композиция на сочетании фактуры, материала и формы фронтальной поверхности; 7 - 8 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа

1 - 7 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа

3	2	1
8	4	
7	8	



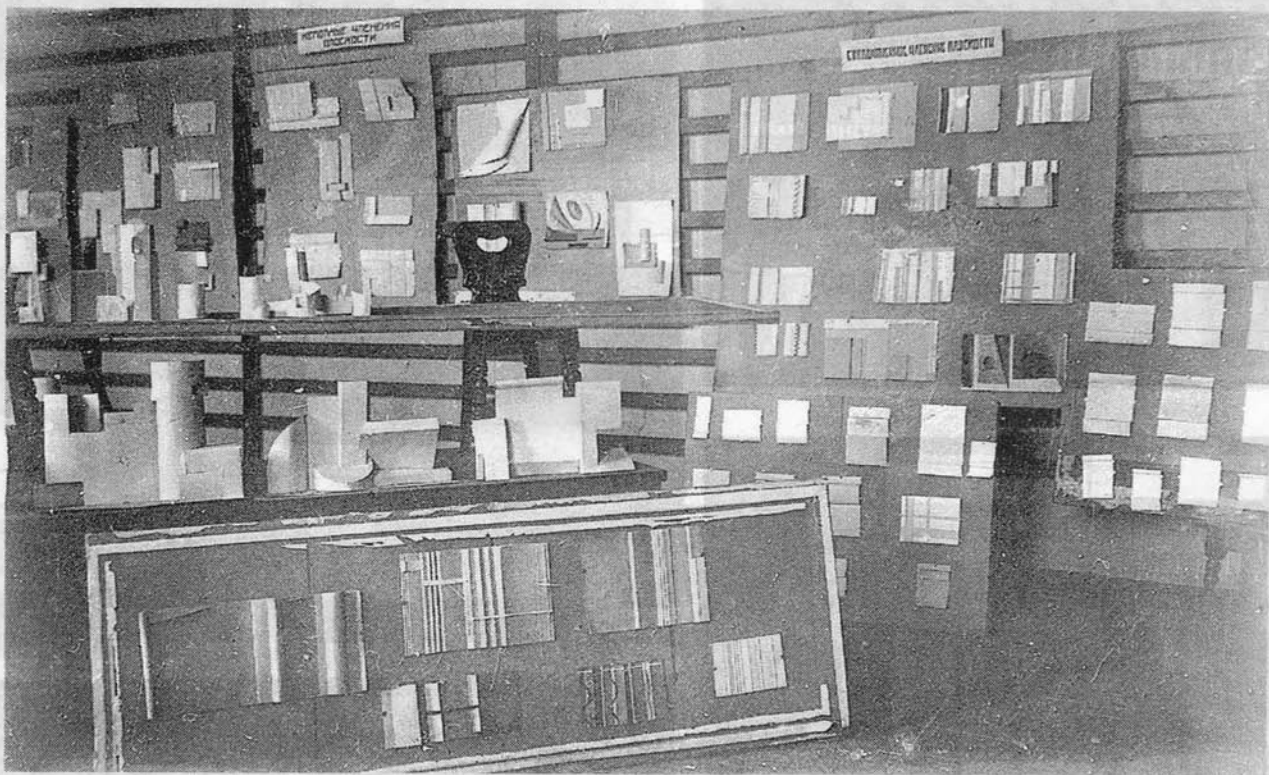
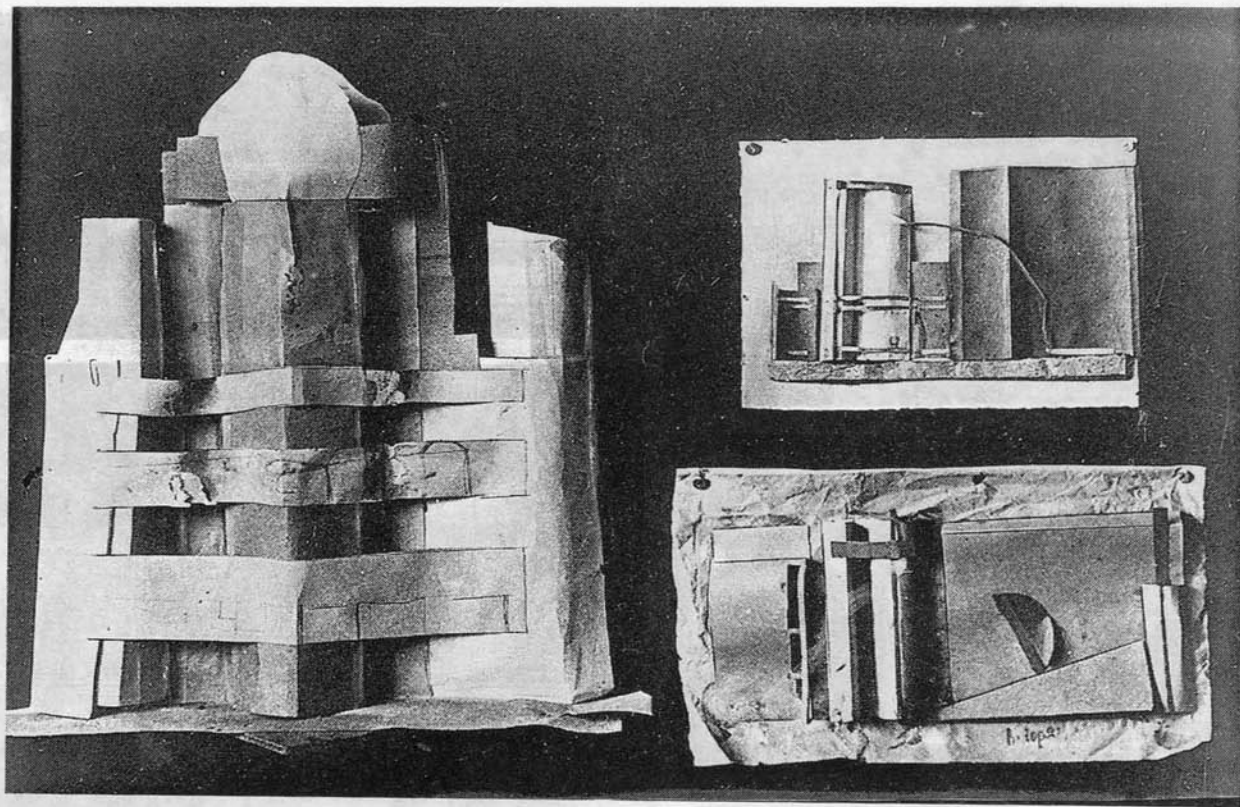
1	2	3
4	5	
6	7	

1 - 7 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа

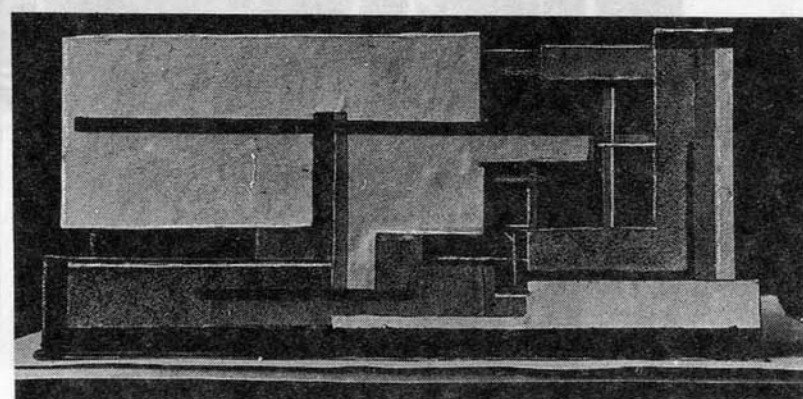
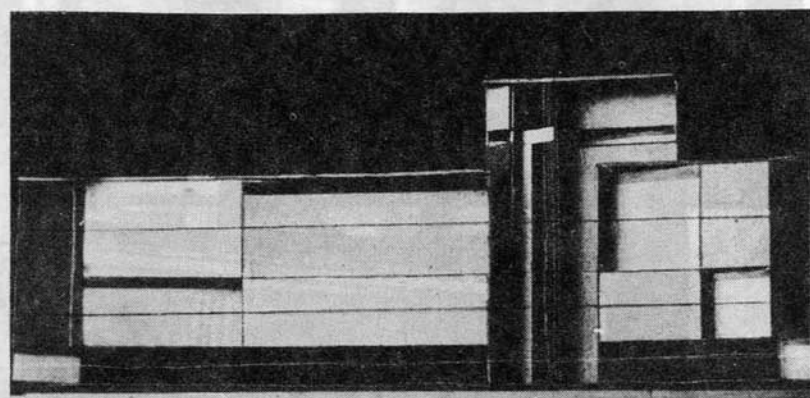
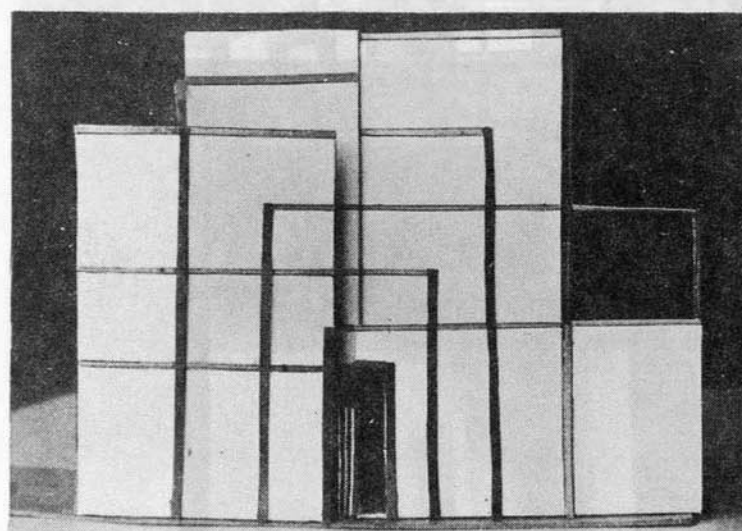
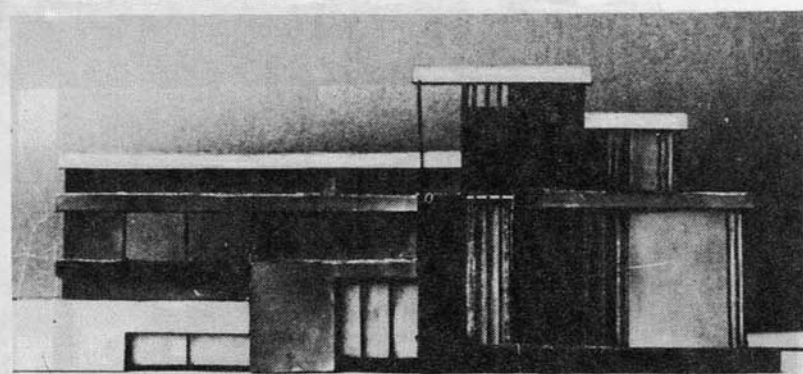
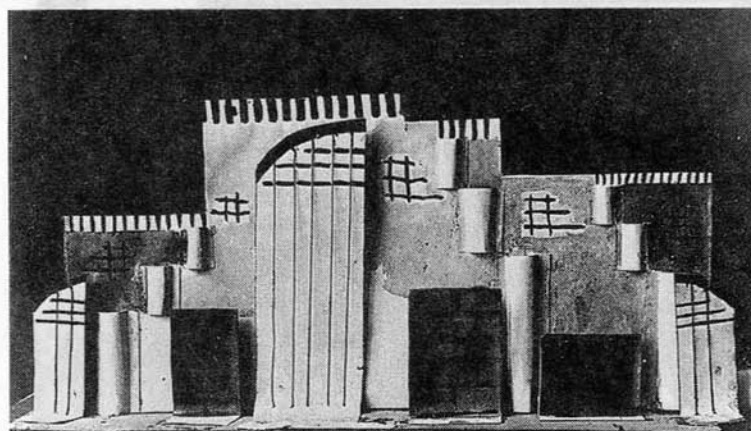
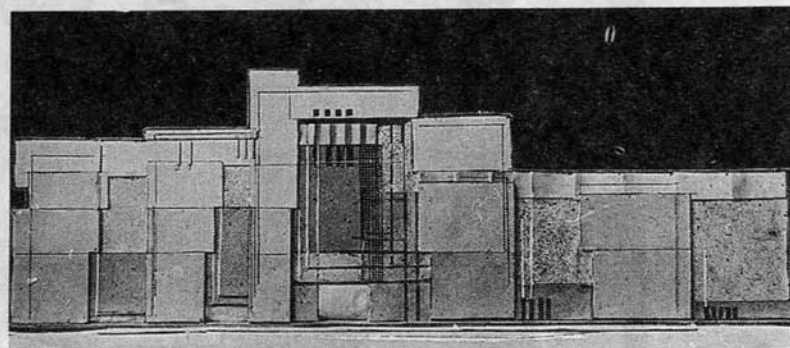
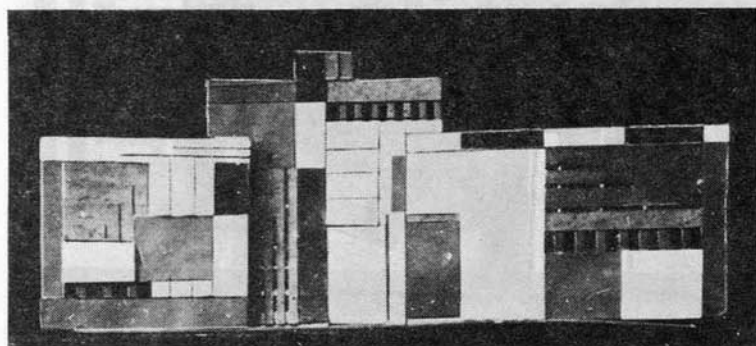
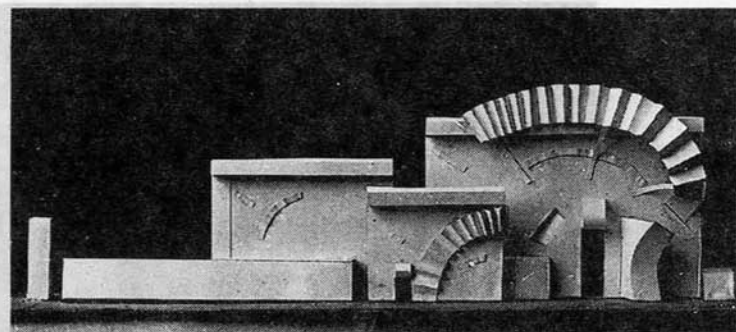
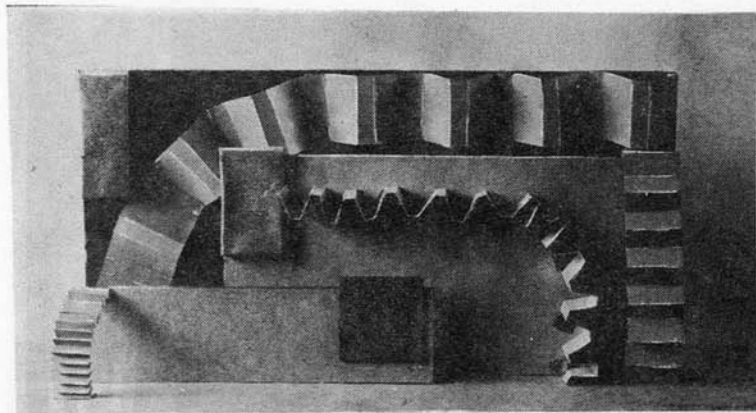
8 - 10 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа

1 - 8 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа

8	5	1
6	2	4
7	3	



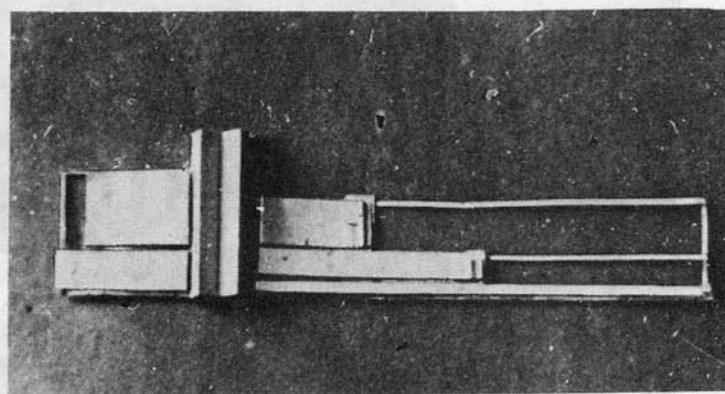
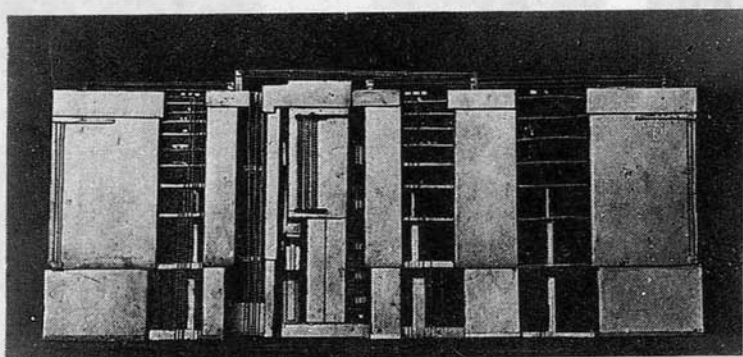
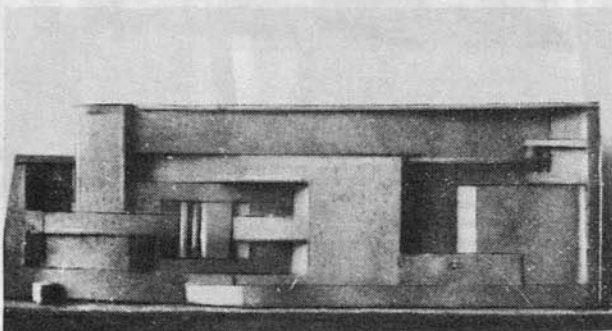
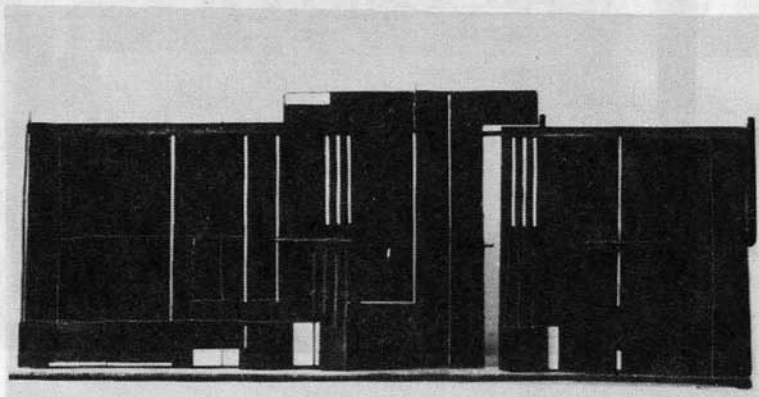
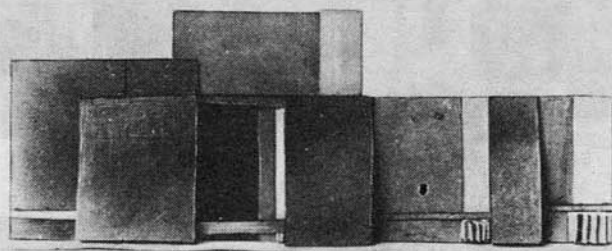
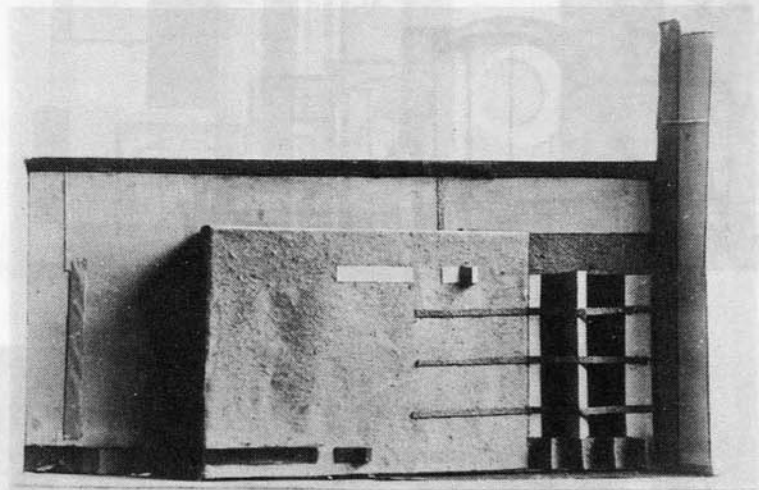
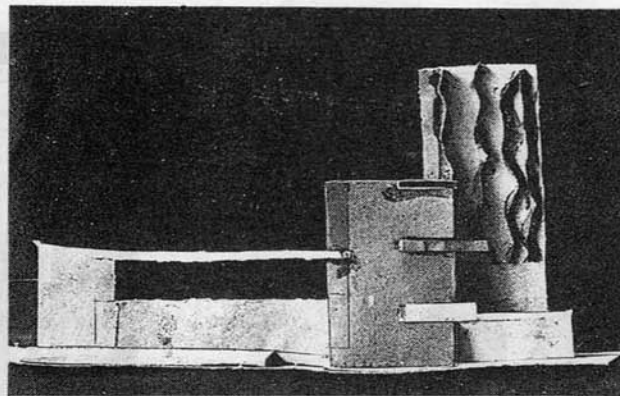
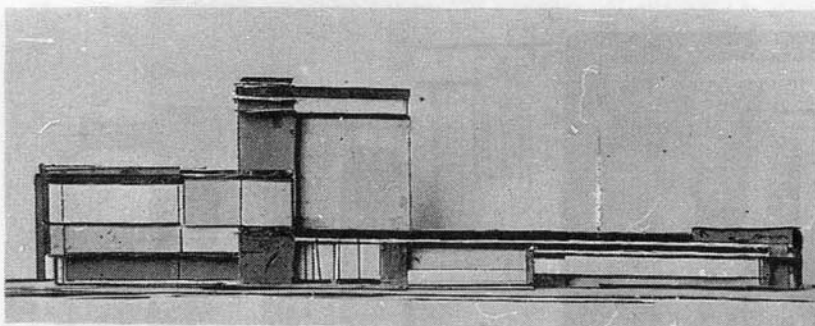
1 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа; 2 - Методическая экспозиция работ на тему «плоскость». Надписи на стендах - слева: «Неполные членения плоскости», справа: «Соподчиненное членение плоскости»



1	2
3	4
6	5
8	7
	9

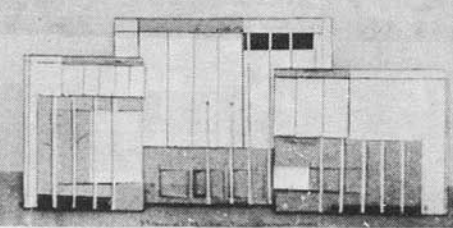
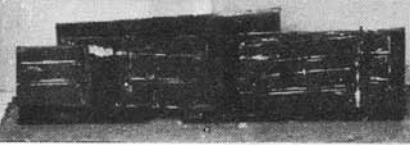
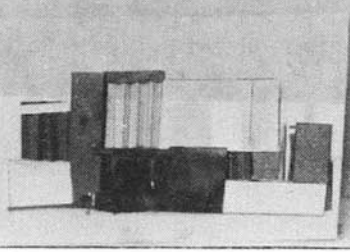
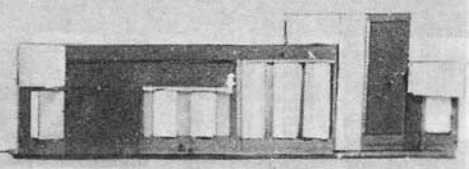
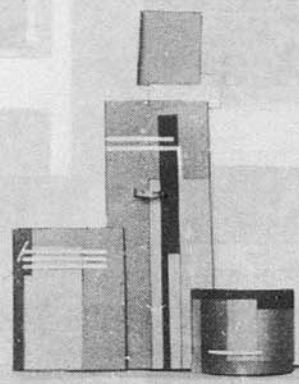
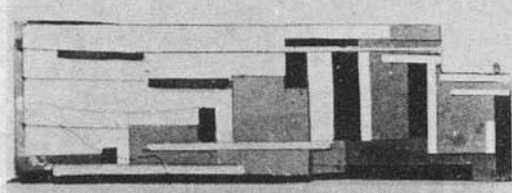
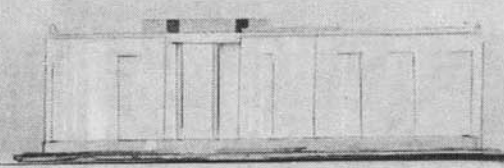
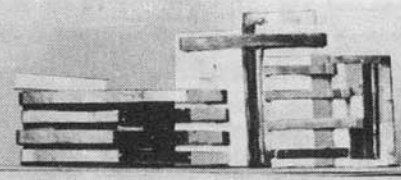
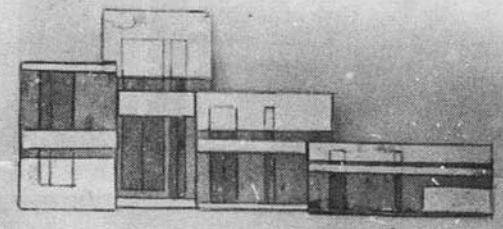
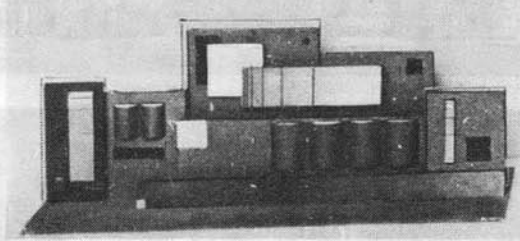
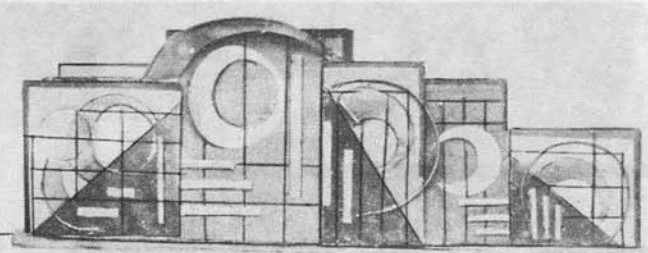
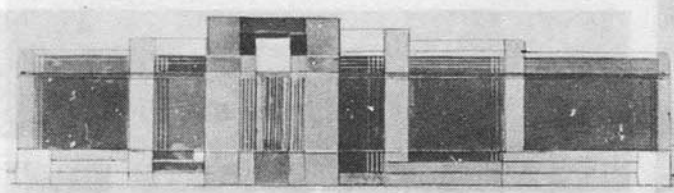
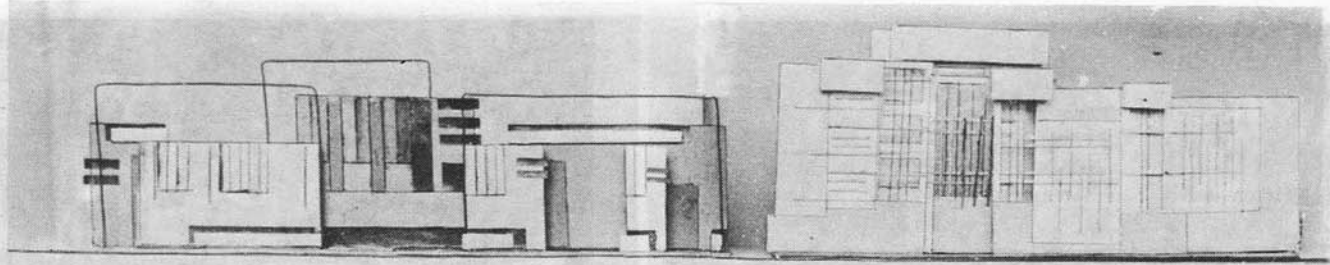
1 - 2 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа; 3 - 9 - Архитектоническое решение фронтальной композиции

1 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа; 2 - Решение фронтальной плоскости на основе рельефа и контррельефа; 3 - 9 - Архитектоническое решение фронтальной композиции



1	2
3	4
5	6
7	8

1 - 8 - Архитектоническое решение фронтальной композиции



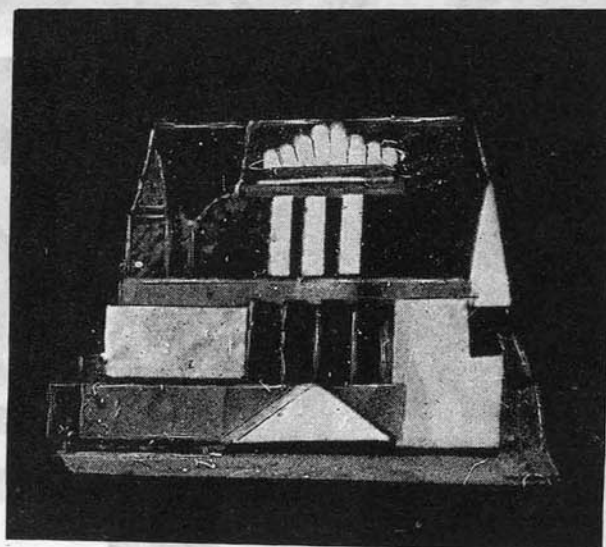
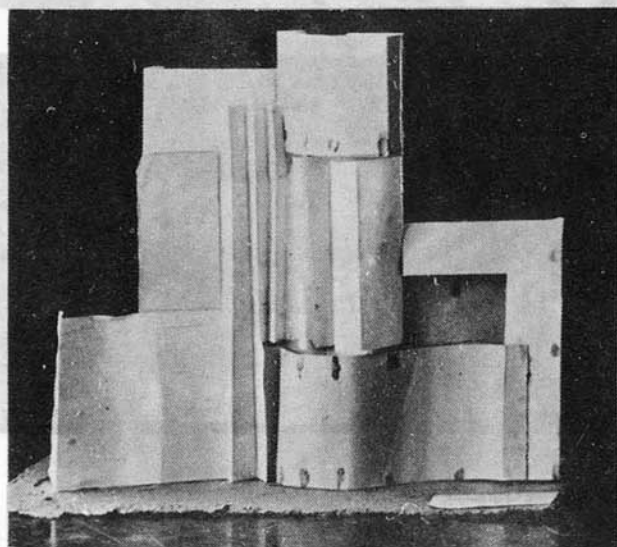
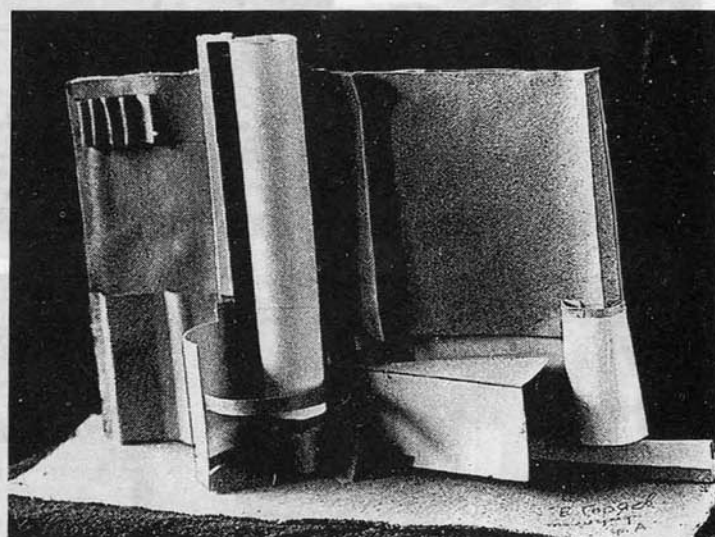
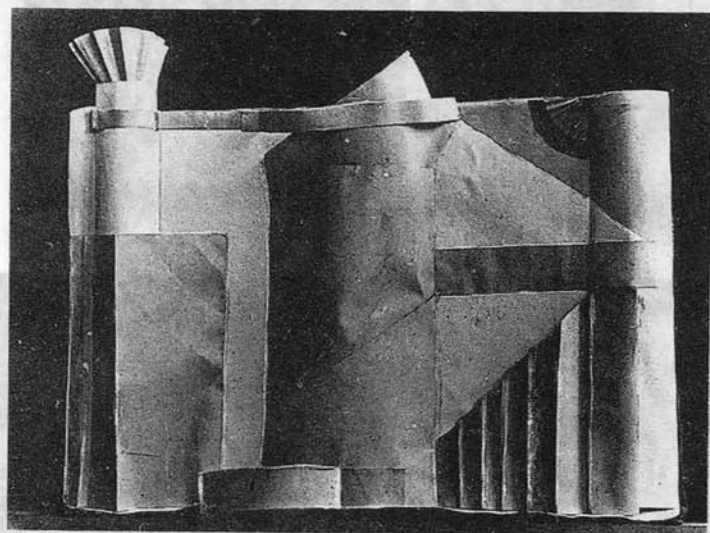
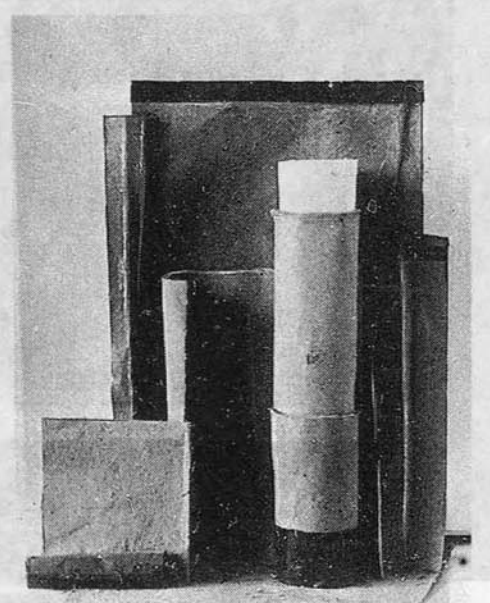
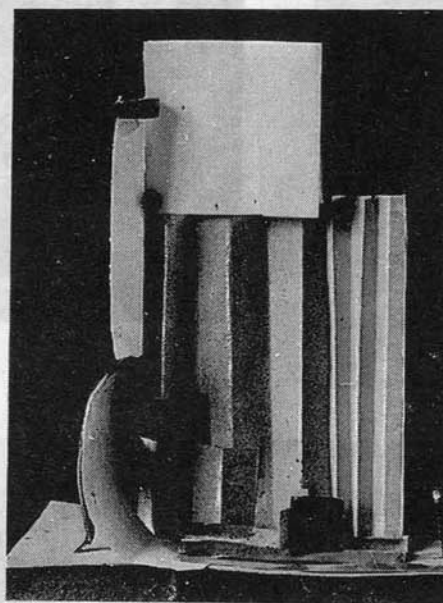
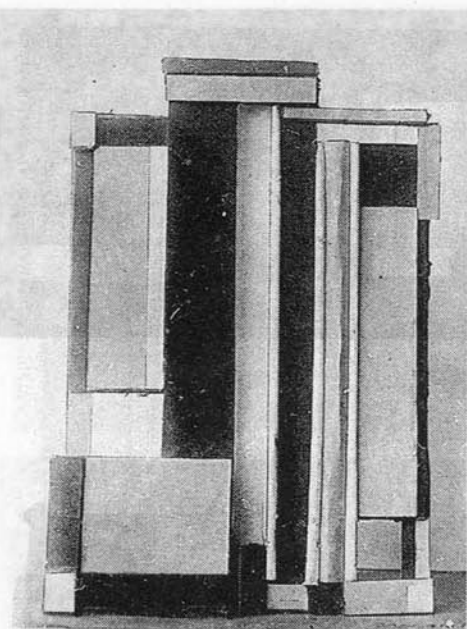
1 - 2 - Архитектоническое решение фронтальной композиции

1 - 2 - Архитектоническое решение фронтальной композиции

1 - 2 - Архитектоническое решение фронтальной композиции

1	1	2
3	4	
6	5	
8	7	
	9	

2	1
4	3
6	5
8	7

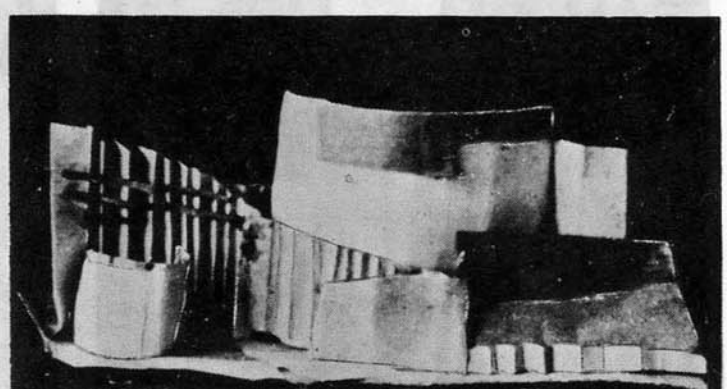
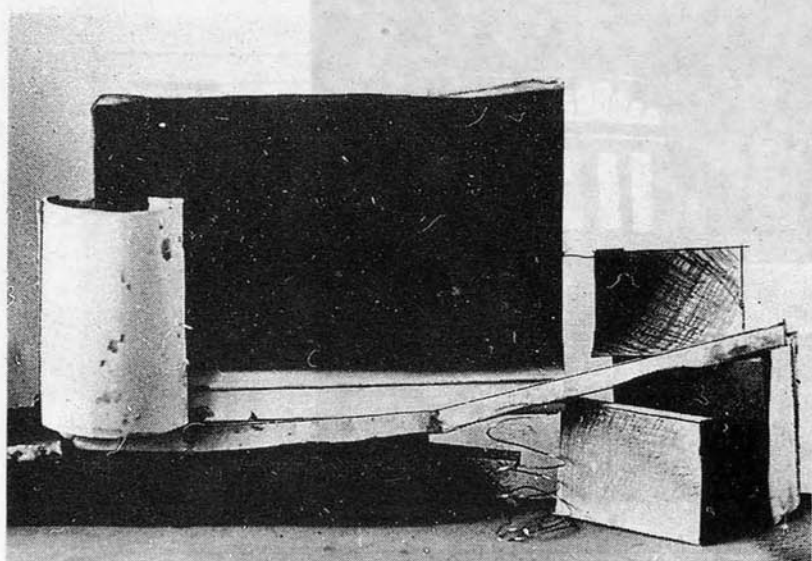
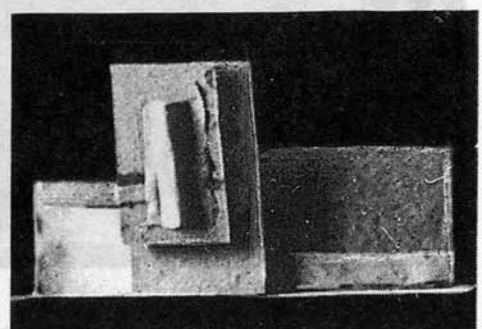
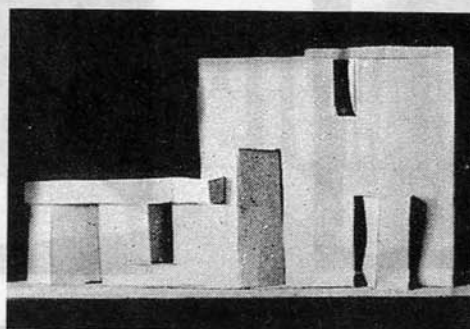
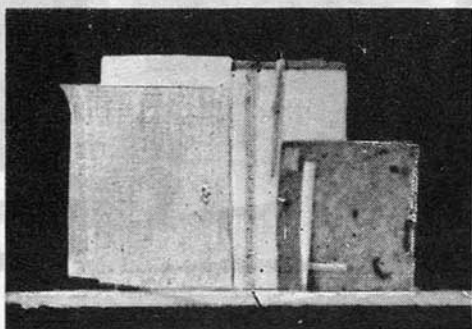
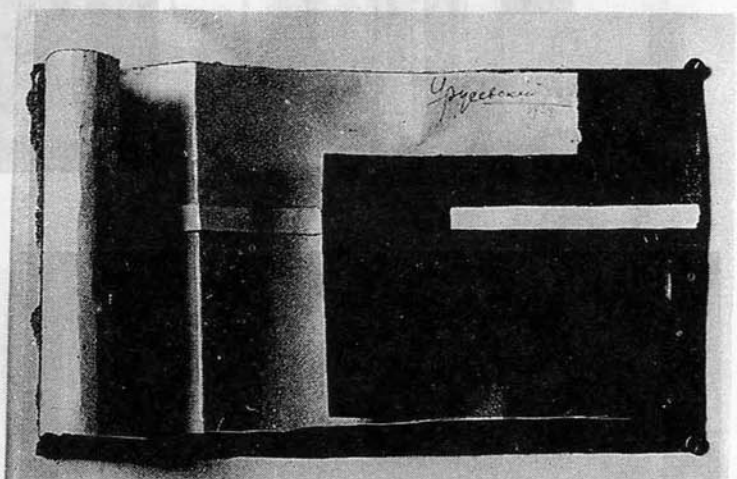
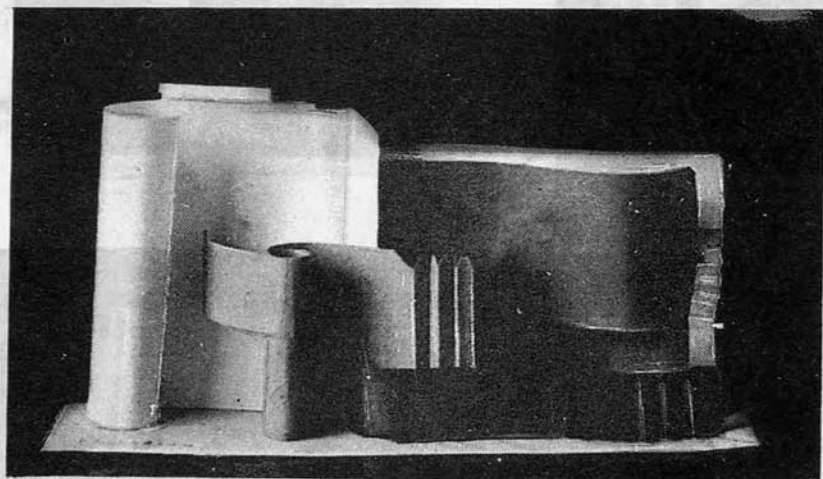
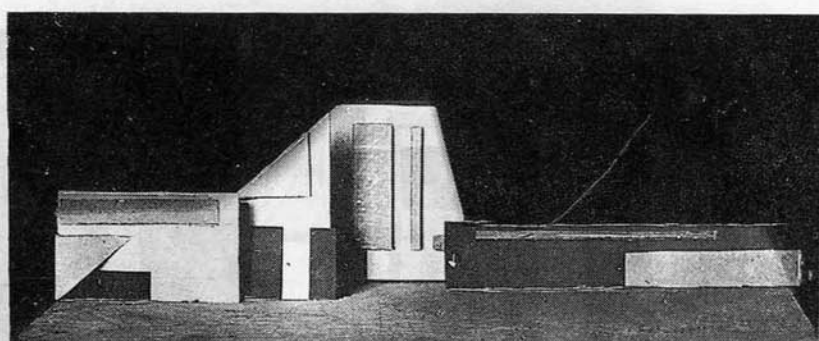
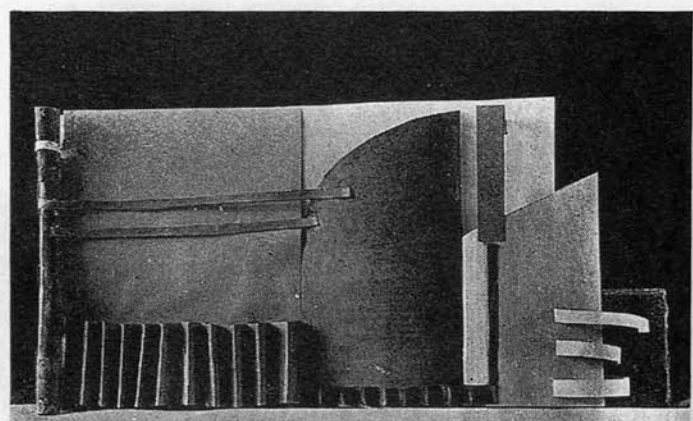


1	2	3
4	5	
6	7	

1 - 7 - Сложная фронтальная композиция на основе нюансных и контрастных сочетаний пластики и тона с использованием элементов ритма

ментов ритма: 4 - Композиция на основе контрастных сочетаний пластики и тона с использованием элементов ритма

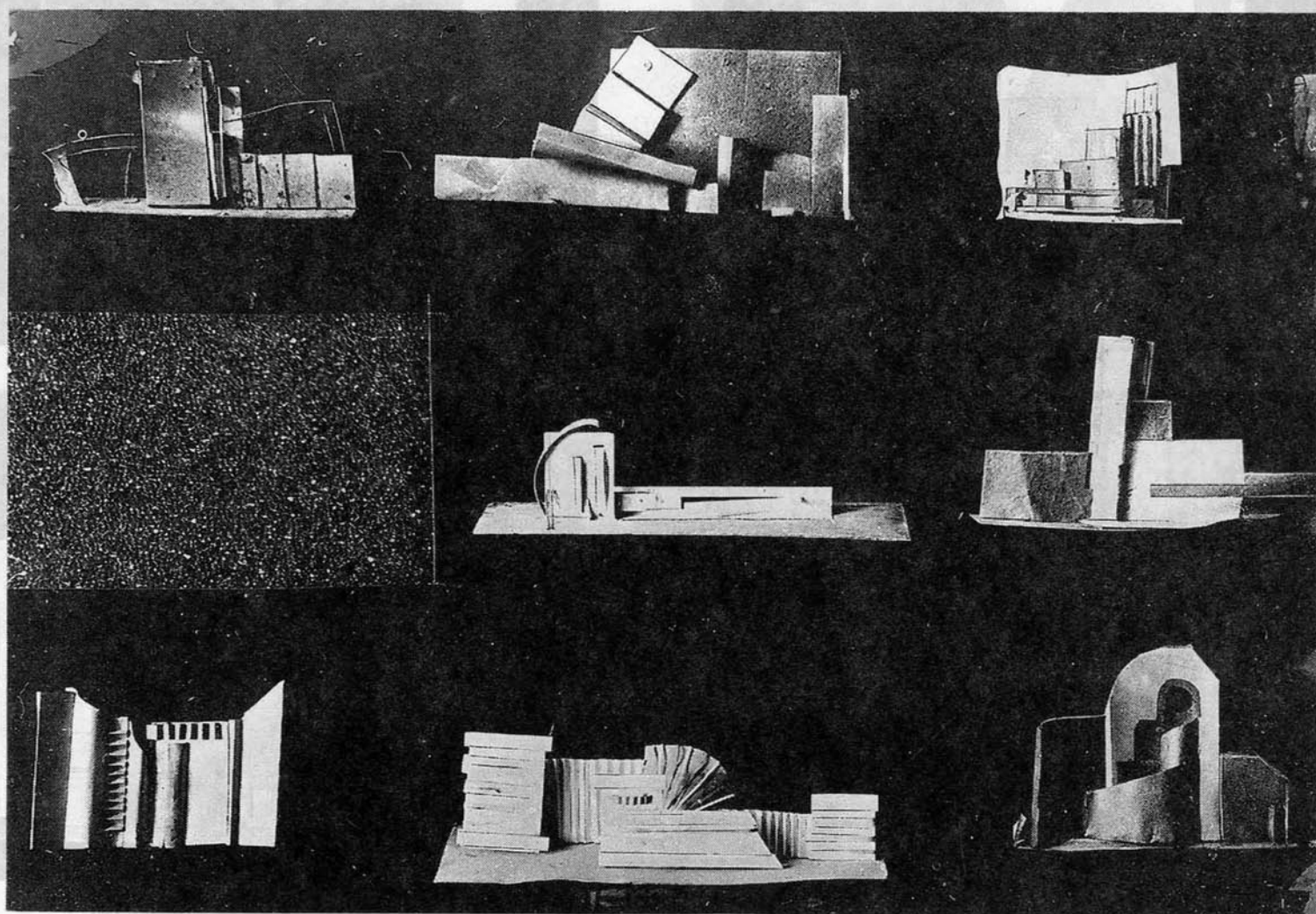
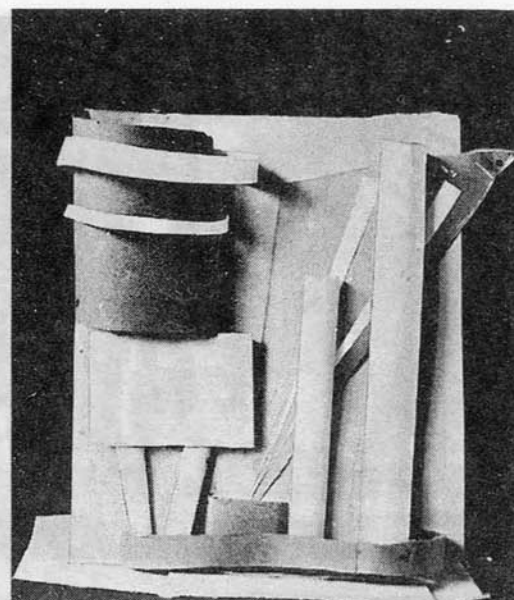
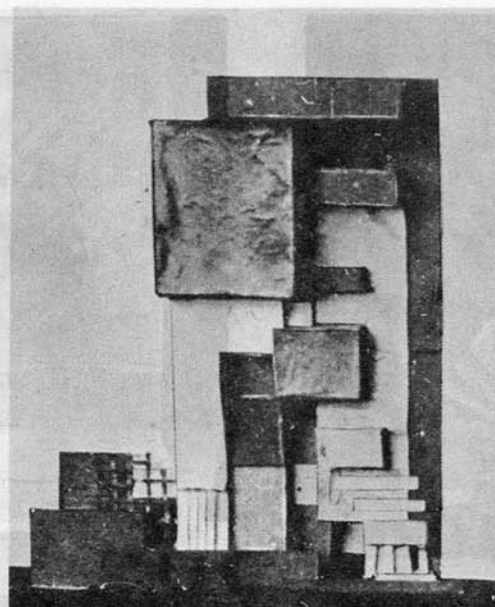
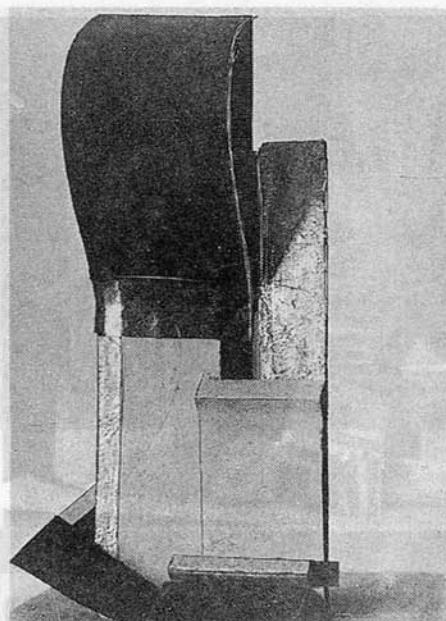
2	1	
4	3	
7	6	5
9		8



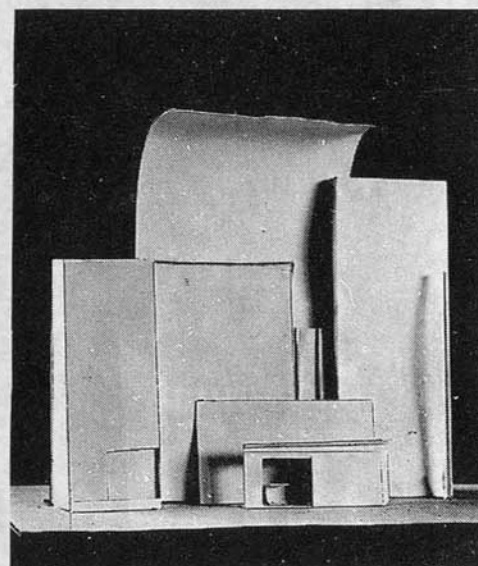
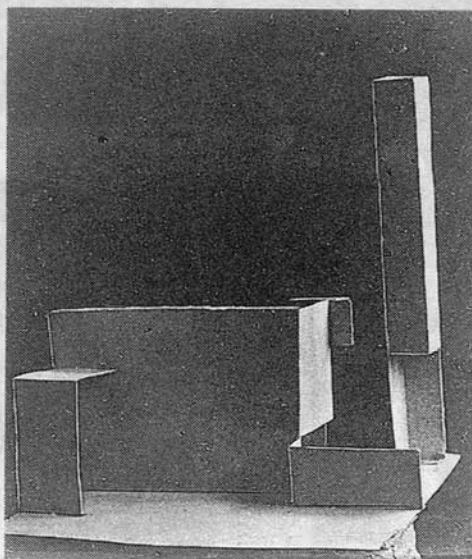
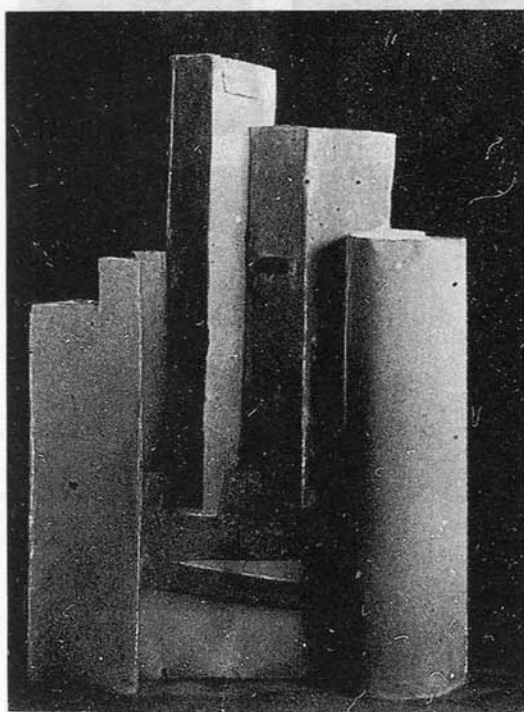
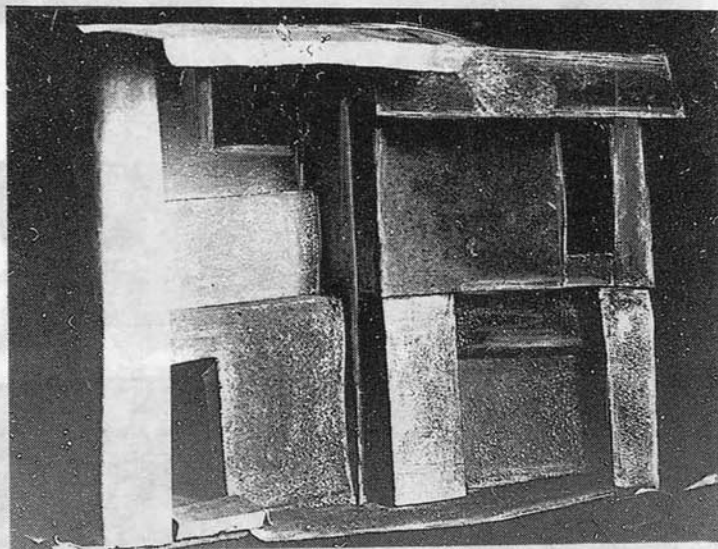
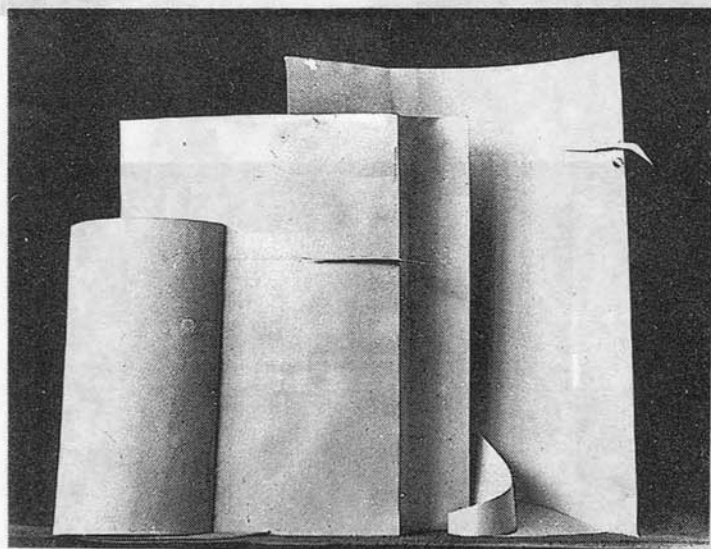
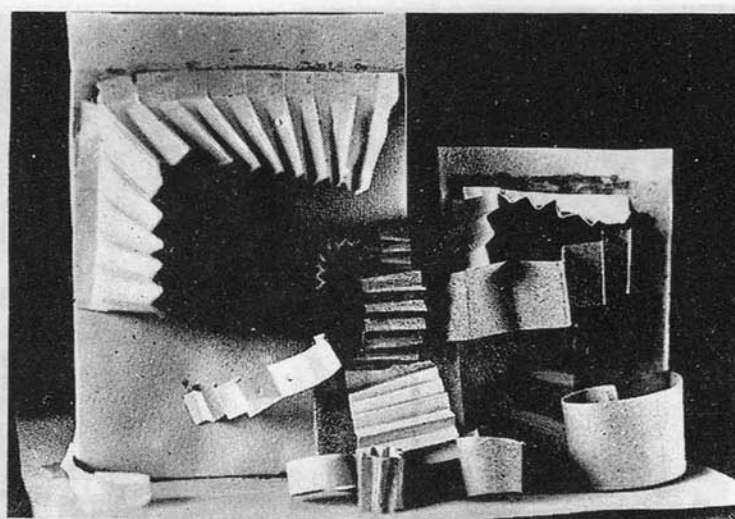
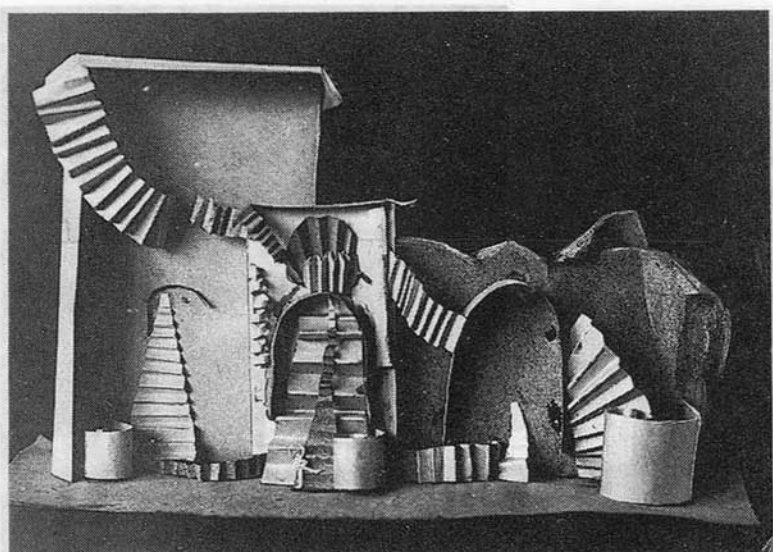
1	2	
3	4	
5	6	7
8	9	

1 - 9 - Сложная фронтальная композиция на основе нюансных и контрастных сочетаний пластики и тона с использованием элементов ритма

3	2	1
2	4	
7	8	



1 - 3 - Сложная фронтальная композиция на основе нюансных и контрастных сочетаний пластики и тона с использованием элементов ритма; 4 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности

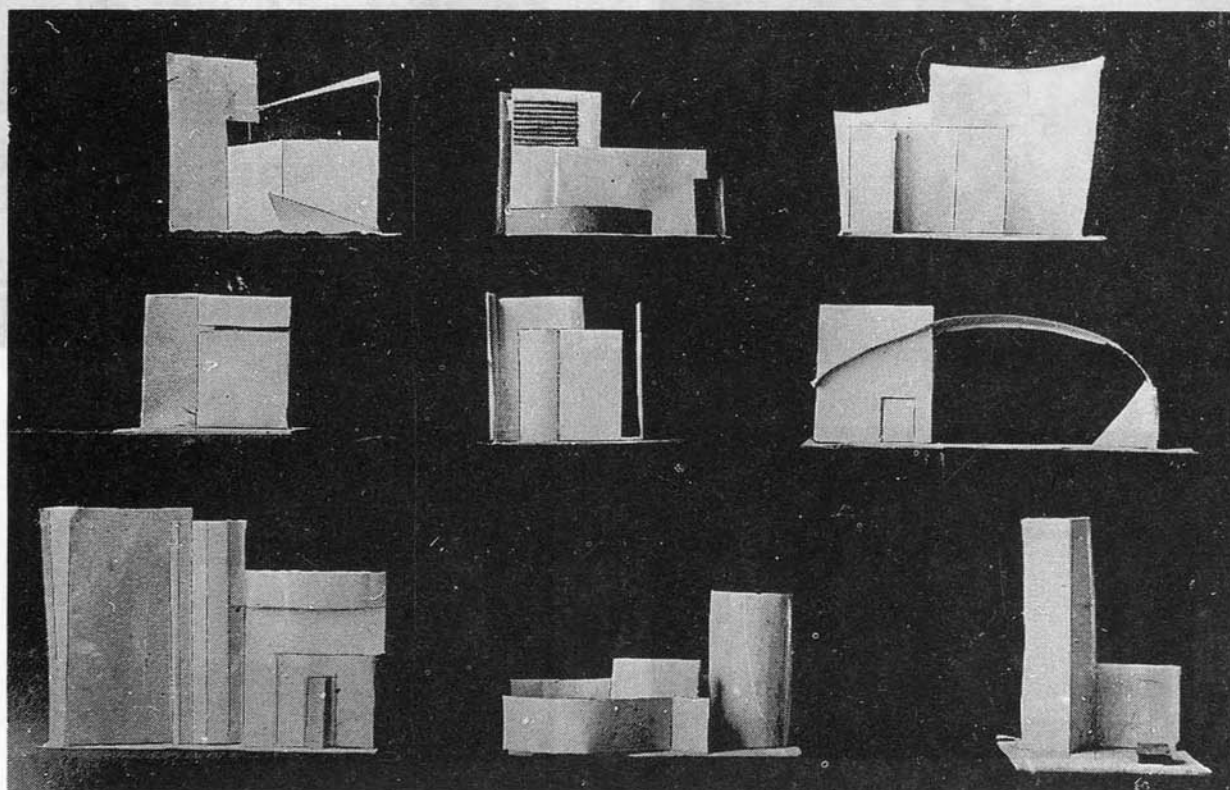
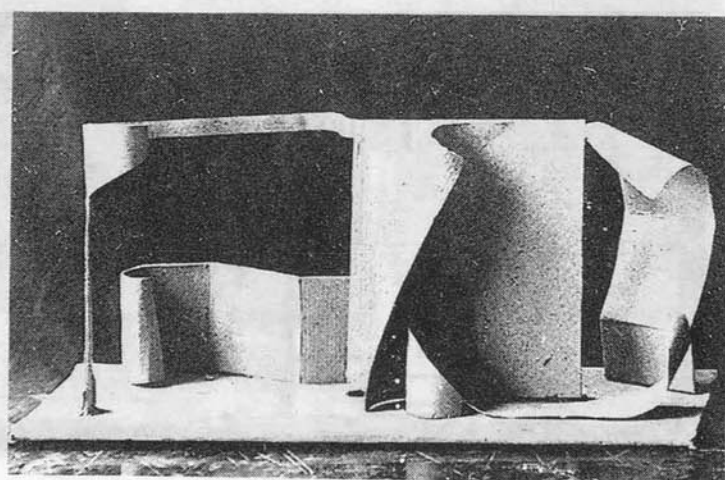
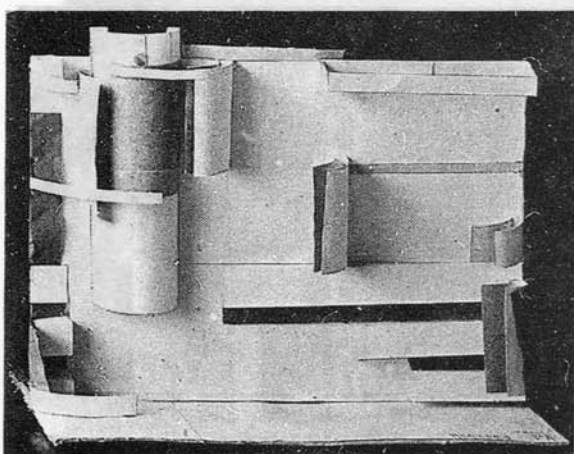
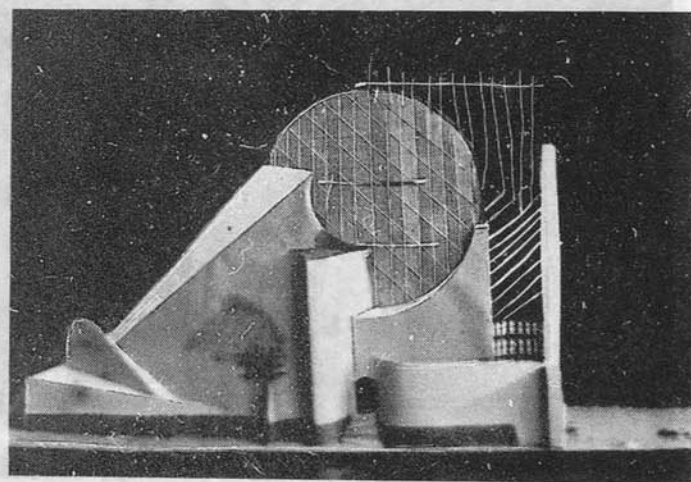
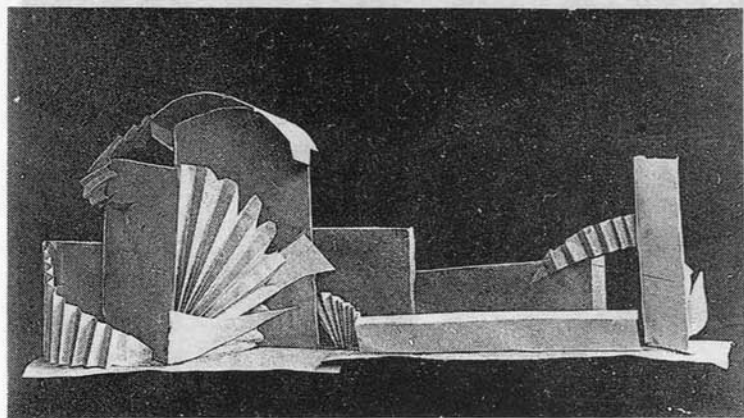


1	2	
3	4	
5	6	7

1-7 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности

1-3 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности

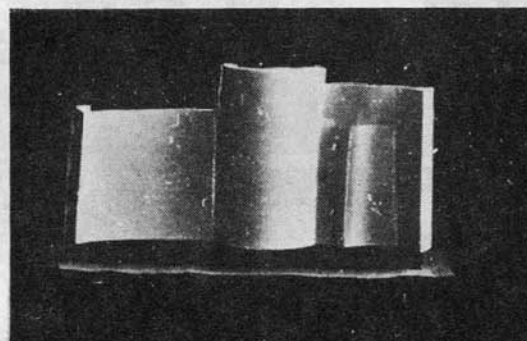
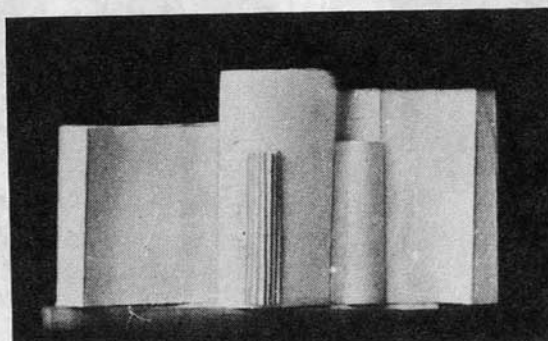
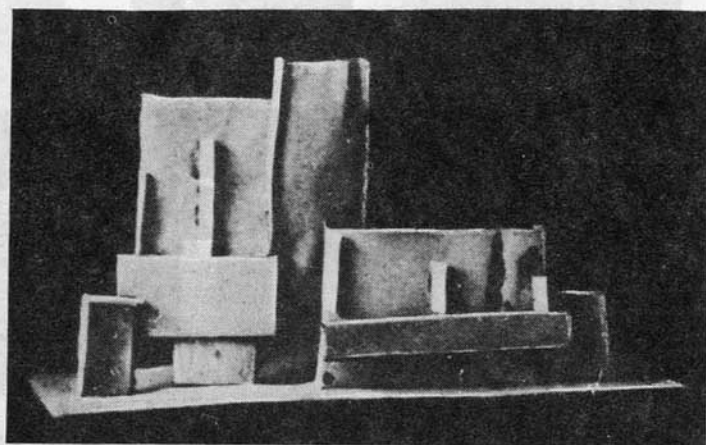
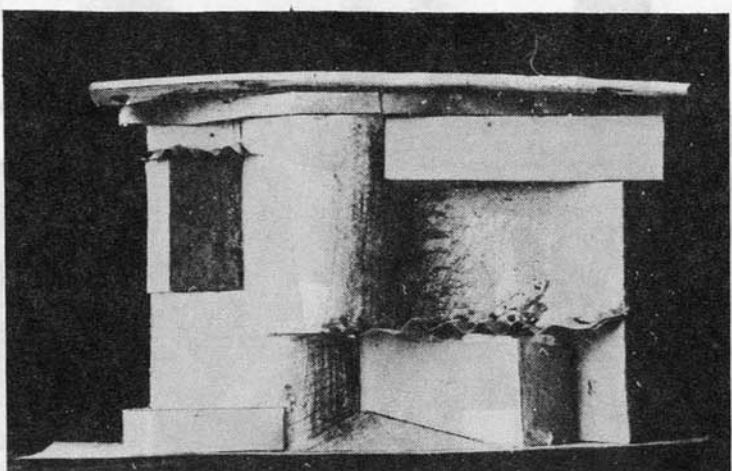
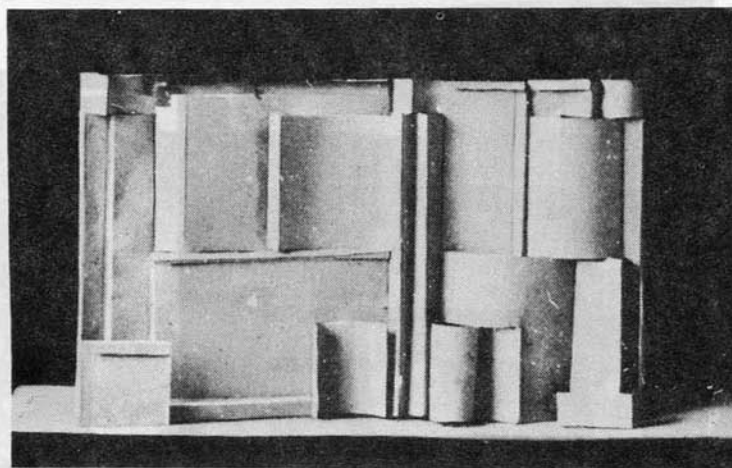
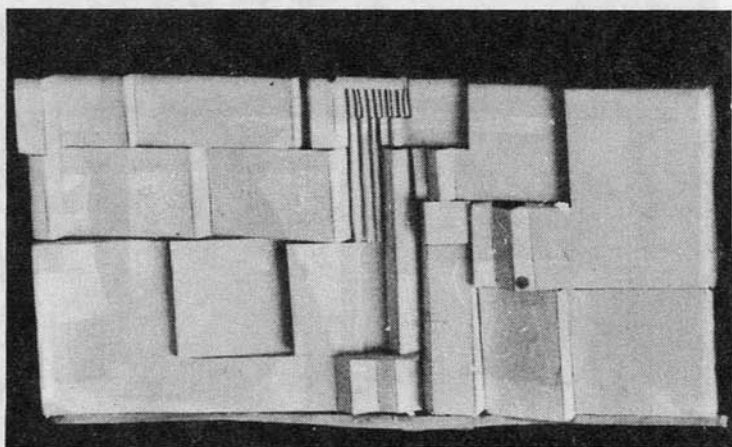
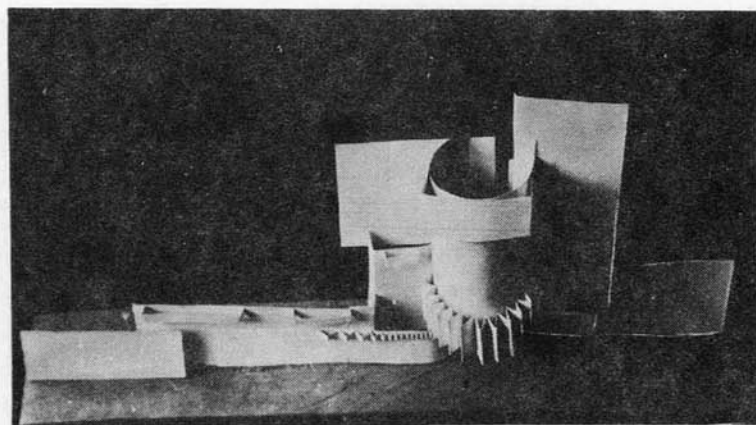
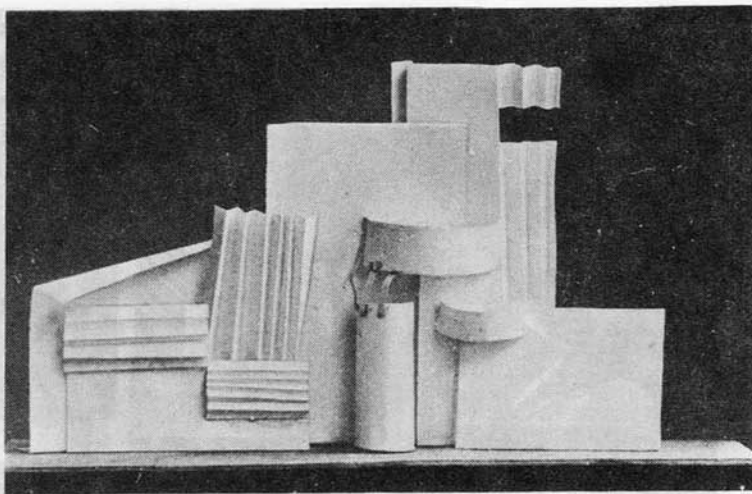
1-3 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности



1	2
3	4
5	

1 - 5 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности

5	1
4	3
6	2
8	7

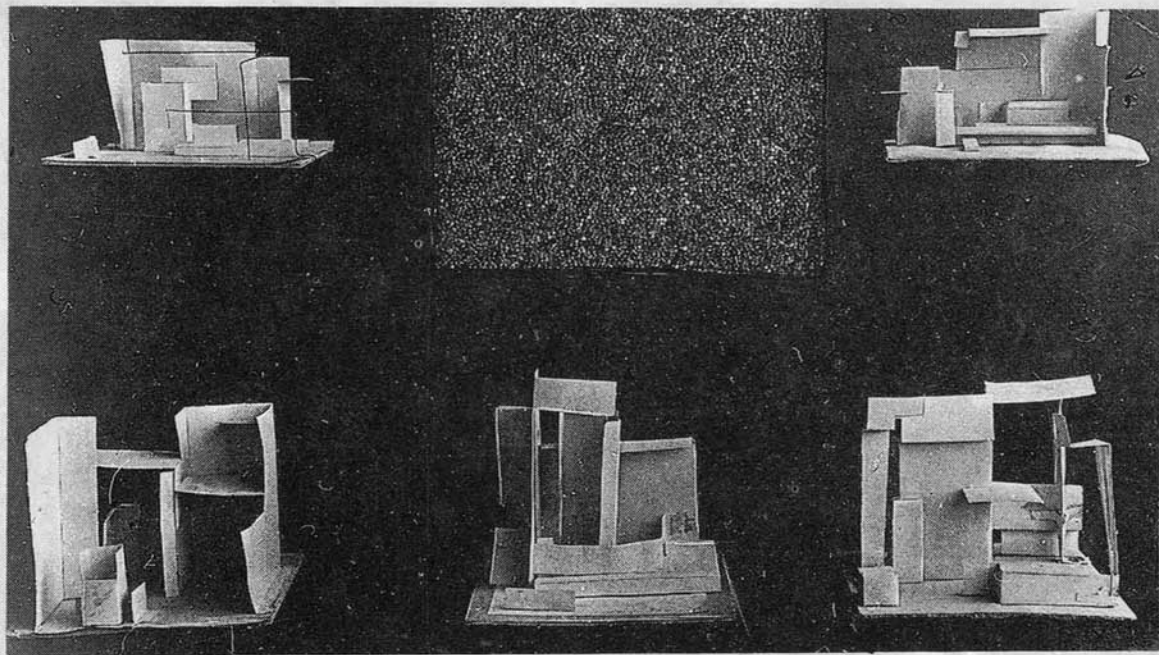
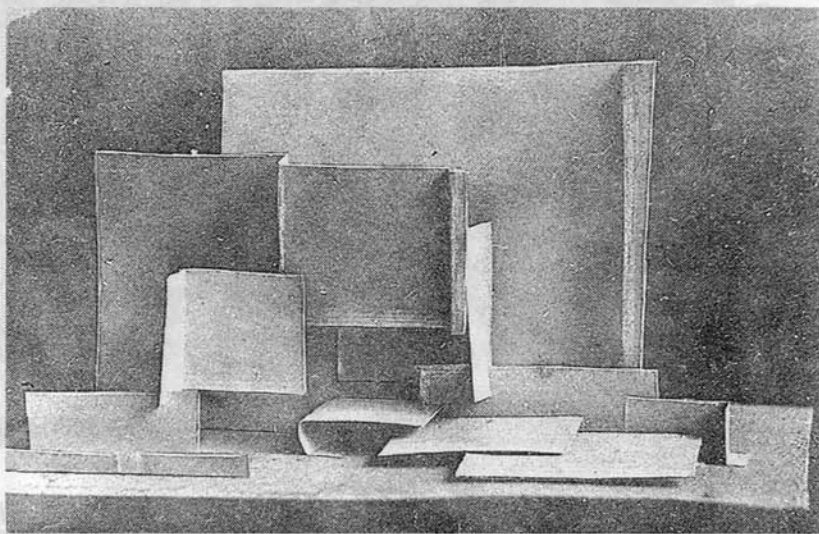
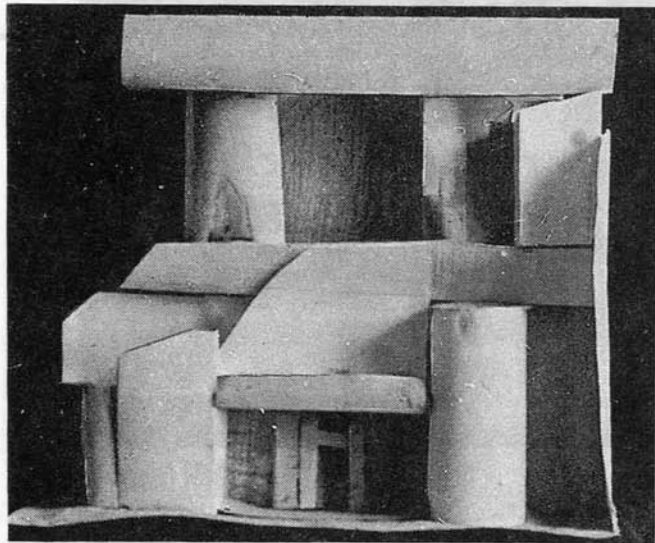
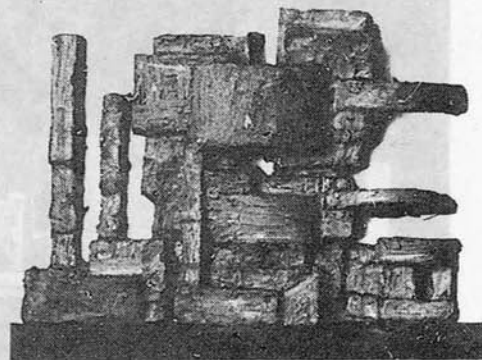
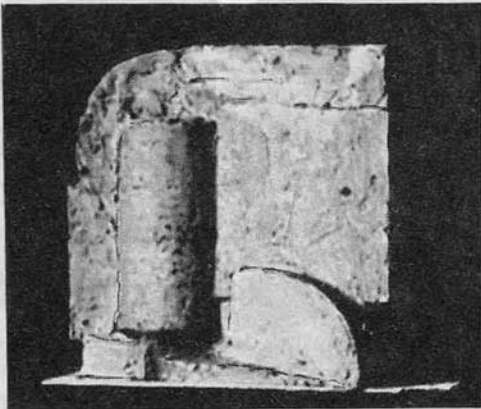
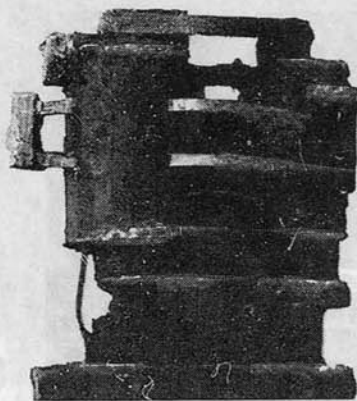


1 - 8 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности

1	2
3	4
5	6
7	8

1 - 2 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности

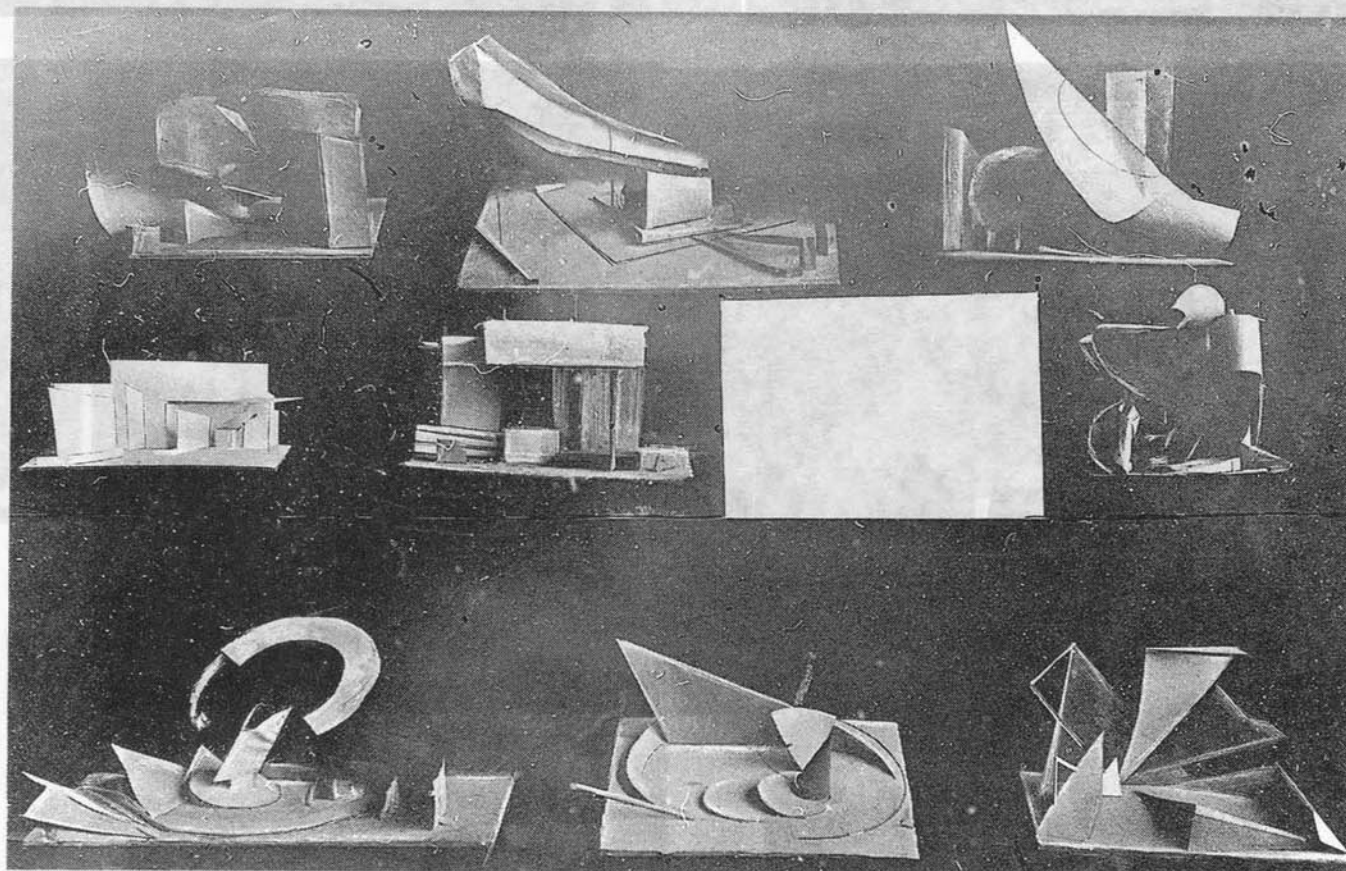
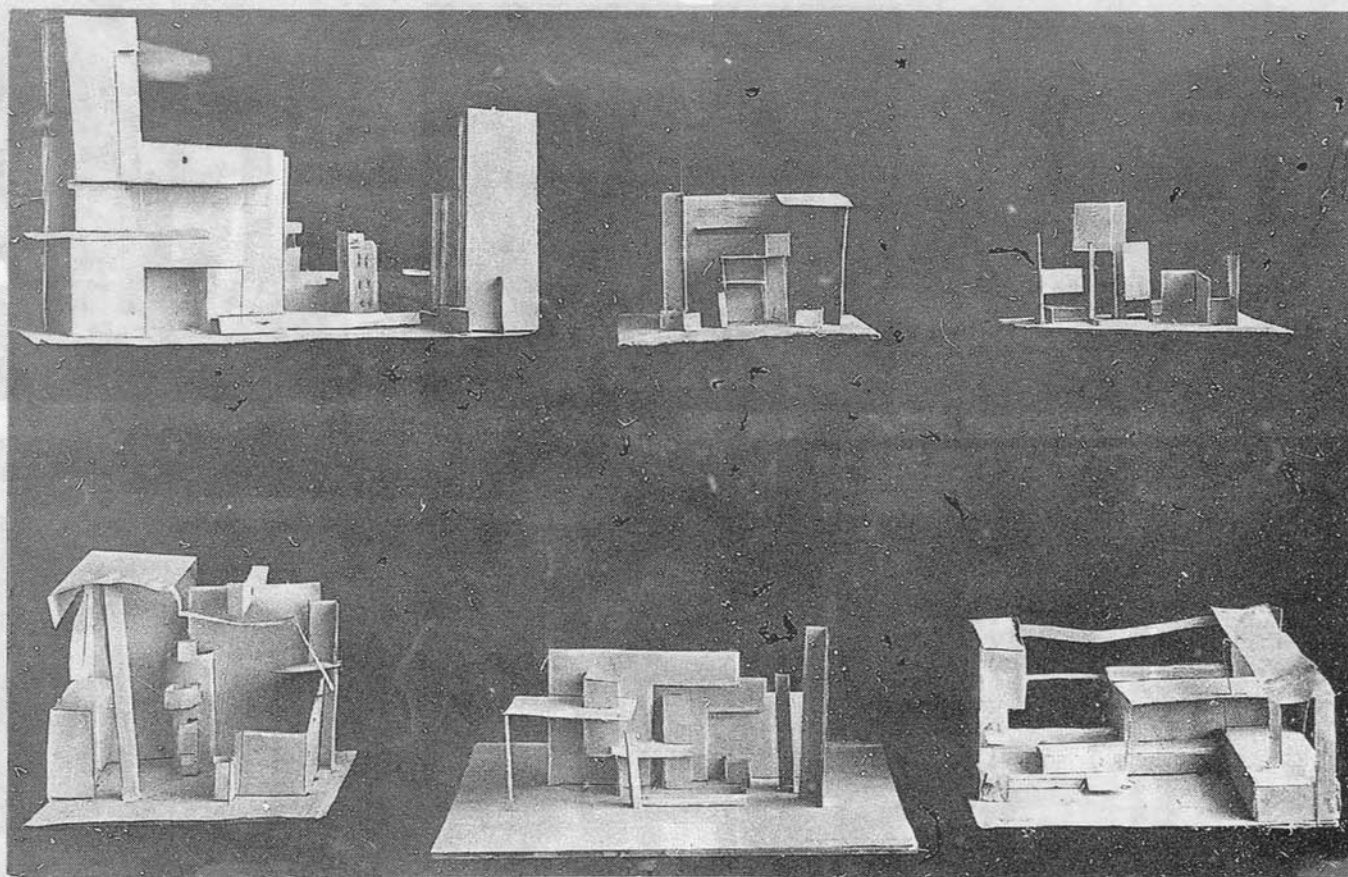
1	2
3	4
5	6



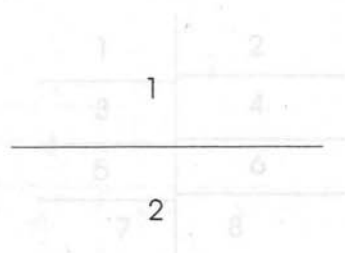
1	2	3
4	5	
6	6	

1-5 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности; 6 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1-5 - Композиционно-синтетическое задание на построение фронтальной композиции с элементами пространственности; 6 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

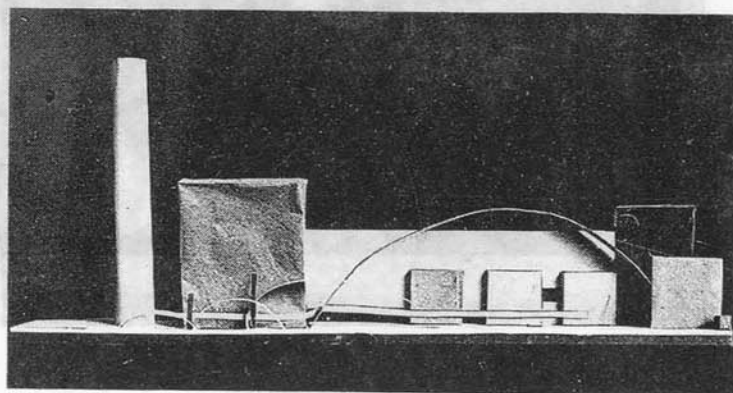
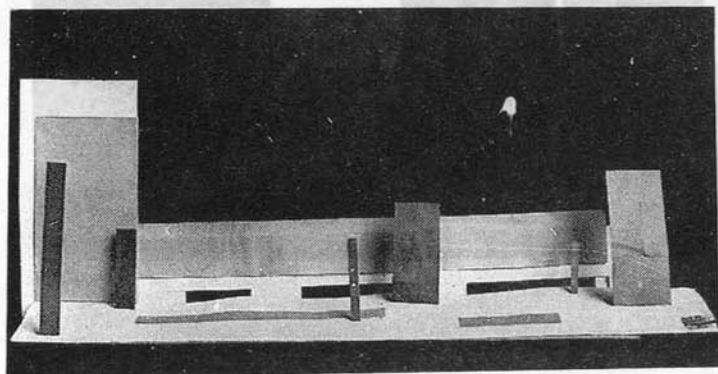
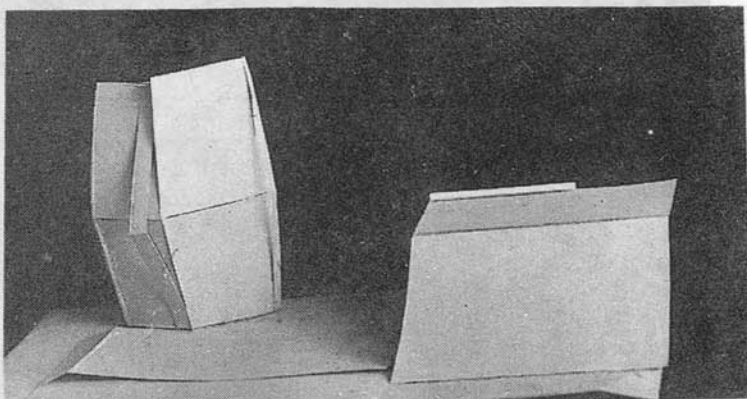
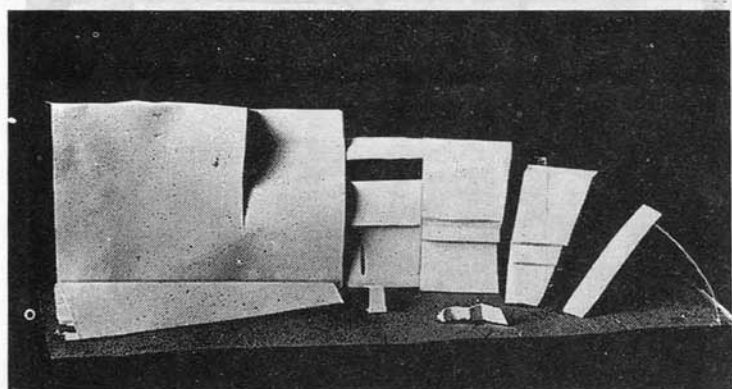
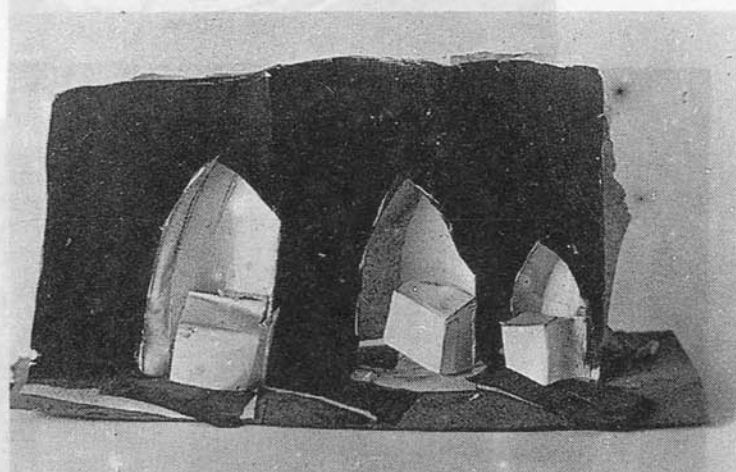
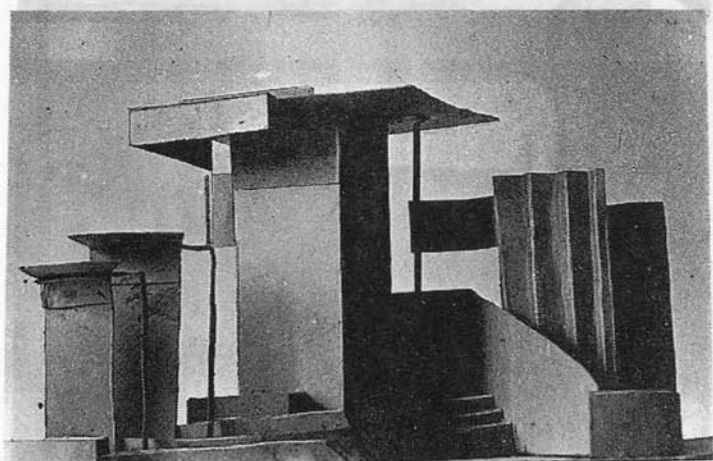
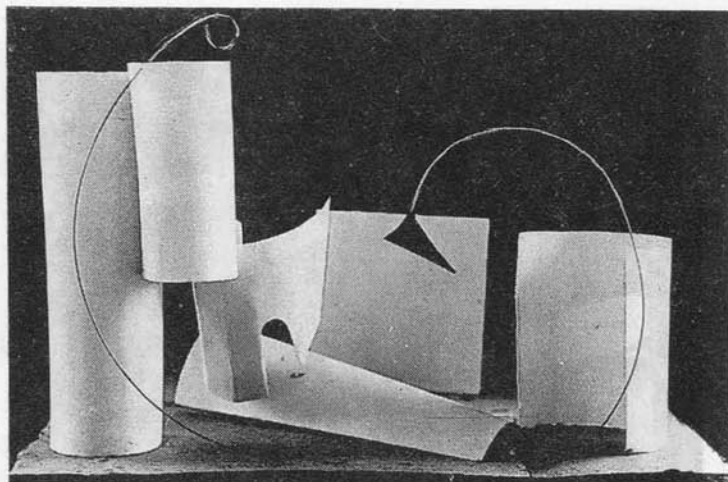
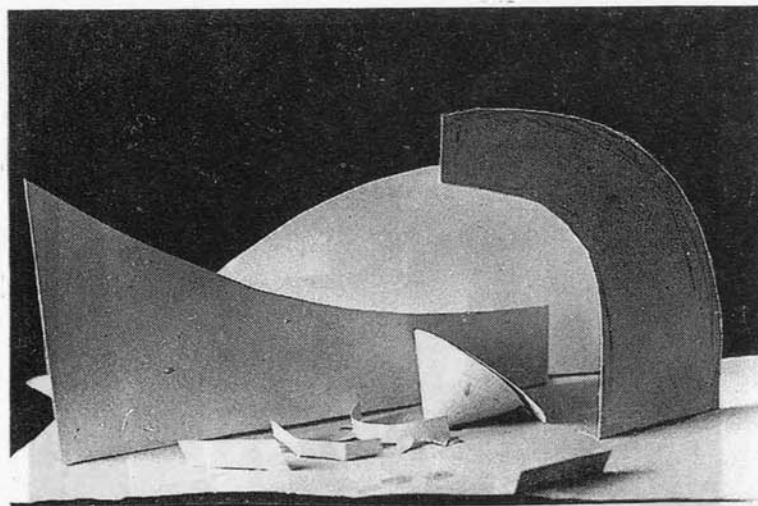


1-2 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)



1-2 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)



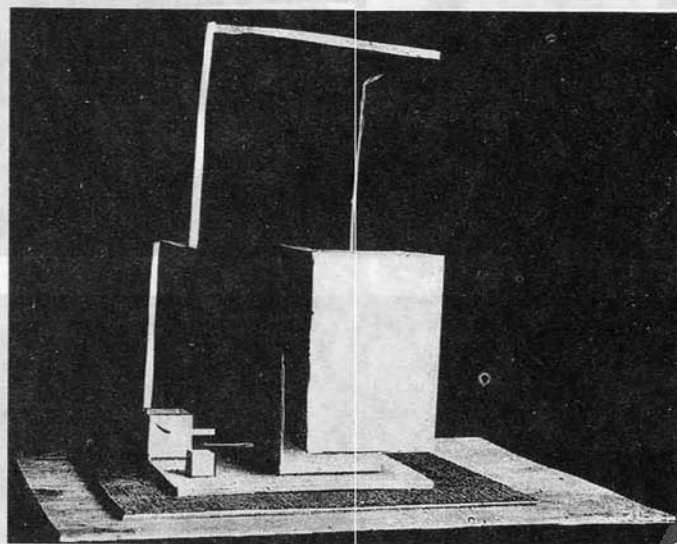
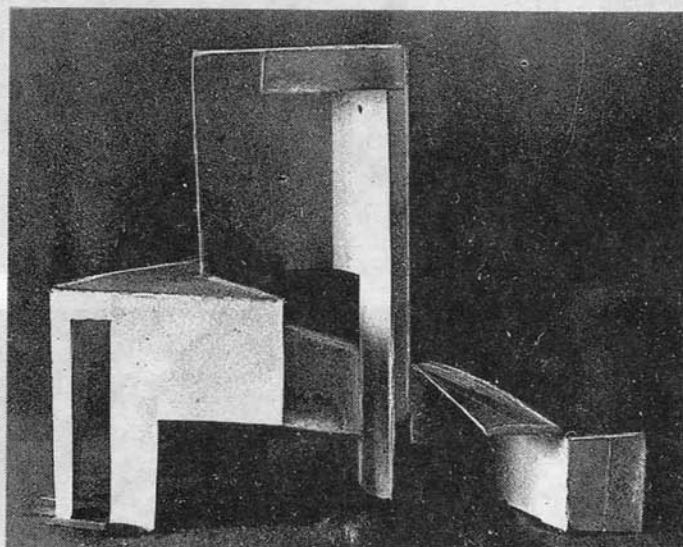
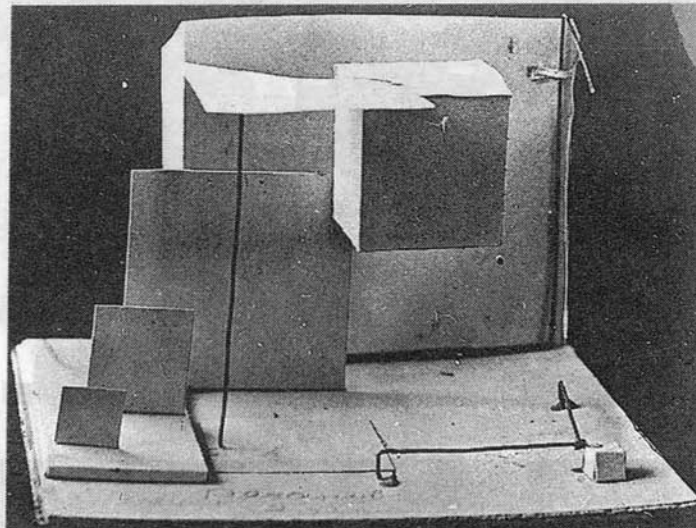
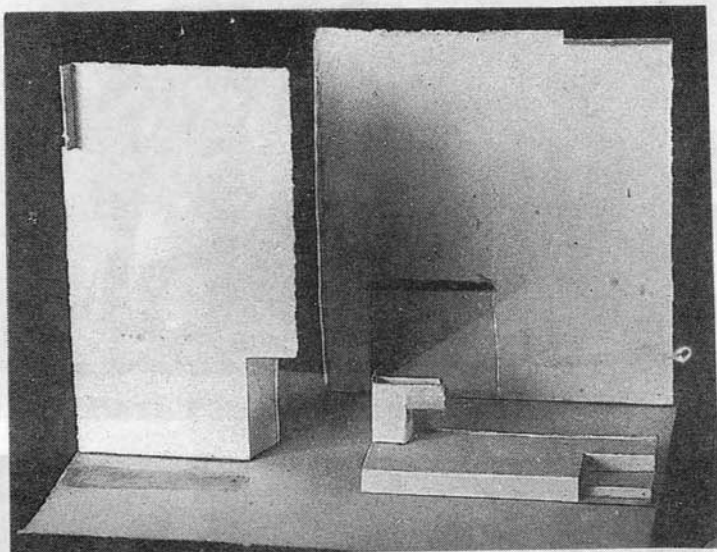
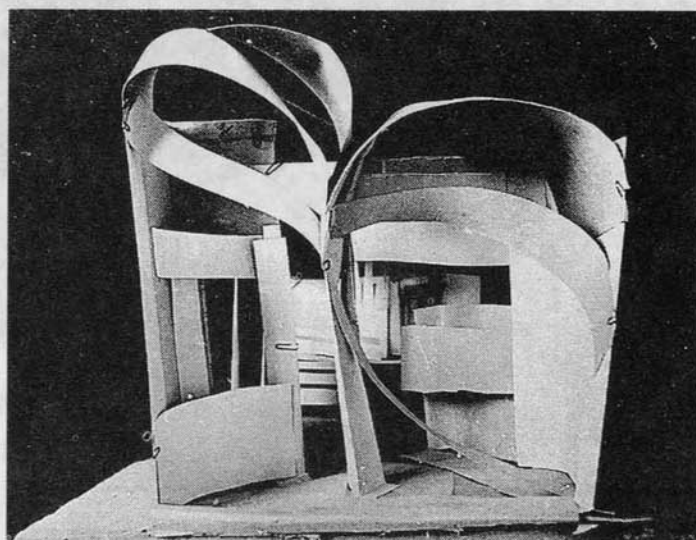
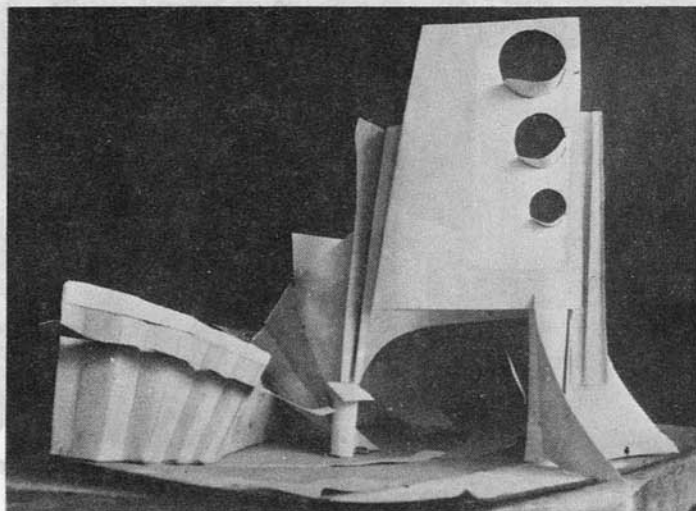


1 - 8 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1 - 8 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1	2
3	4
5	6
7	8

1	2
3	4
5	6
7	8

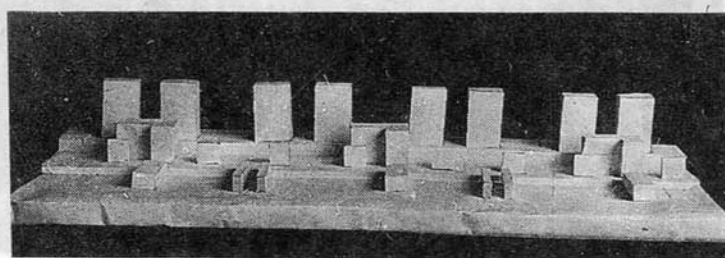
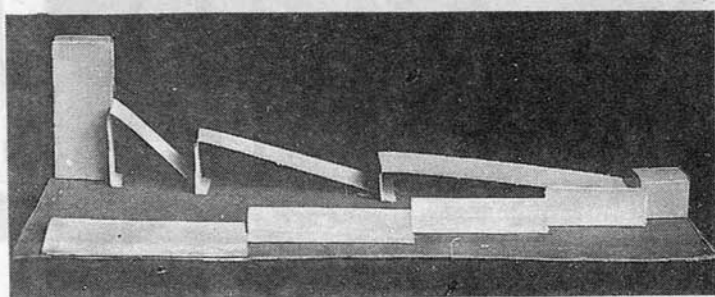
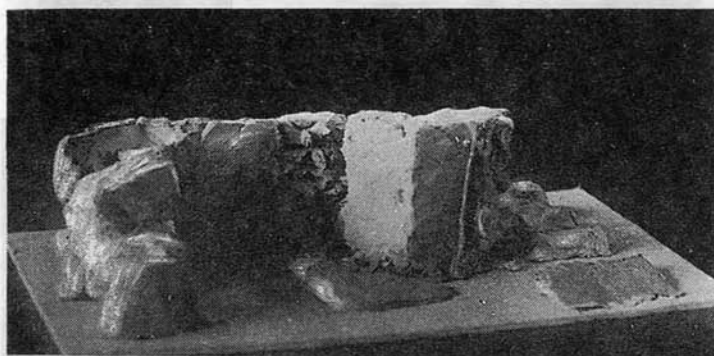
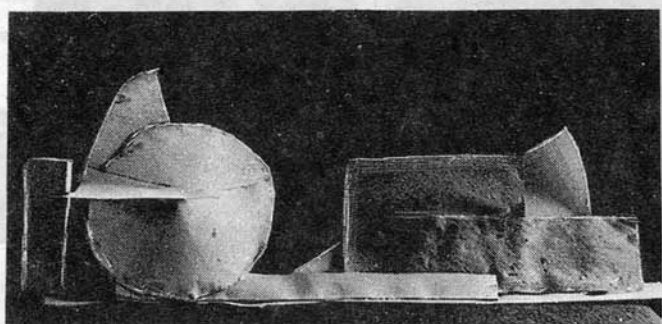
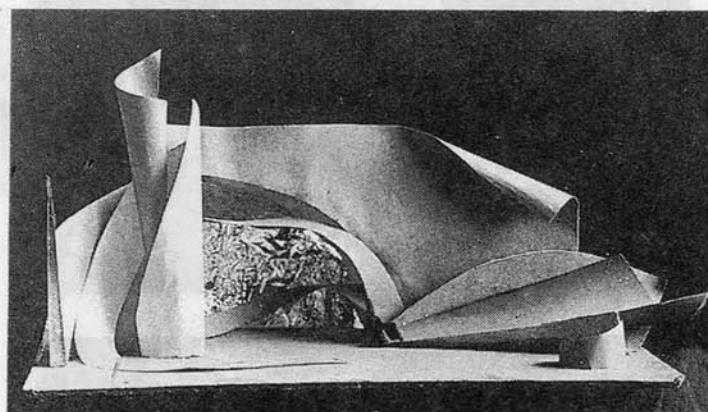
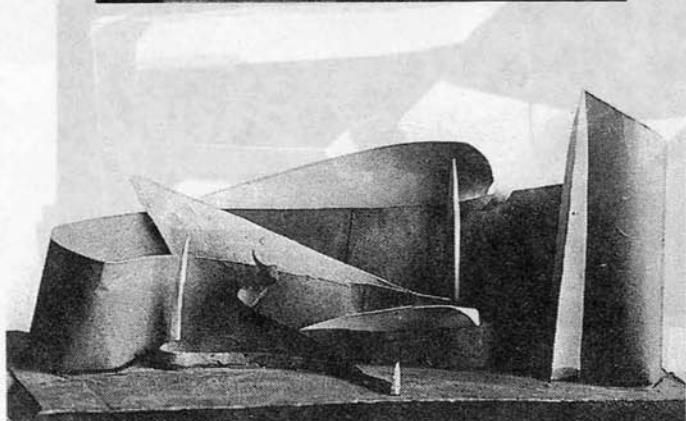
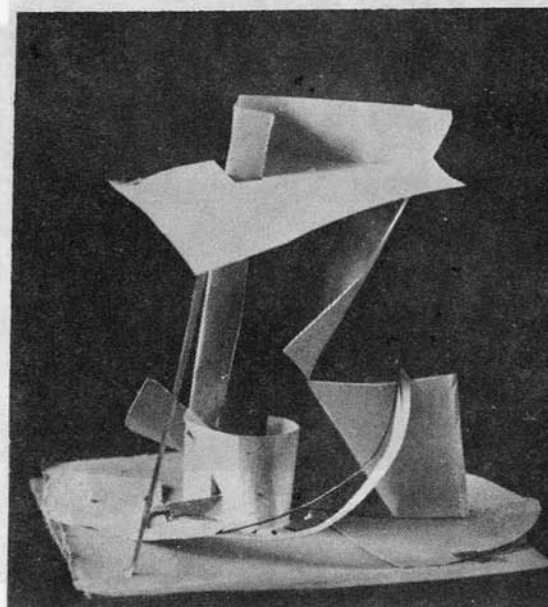
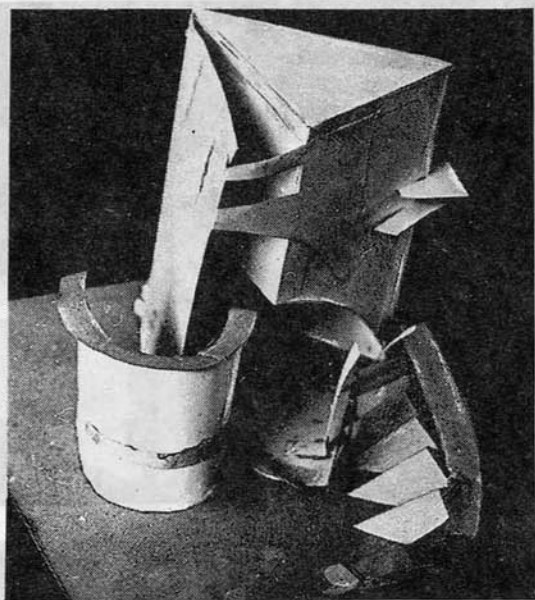


1 - 6 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

Тонкость вонзается - 8 - 1
- мой вонзается вонзается (вонзается)

1	2
3	4
5	6

5	1
4	8
6	8
8	7

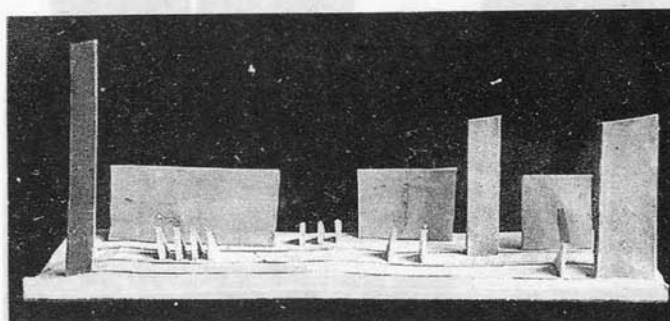
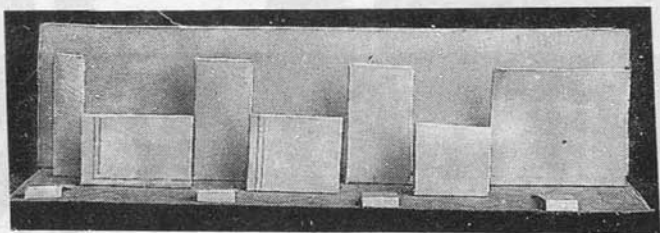
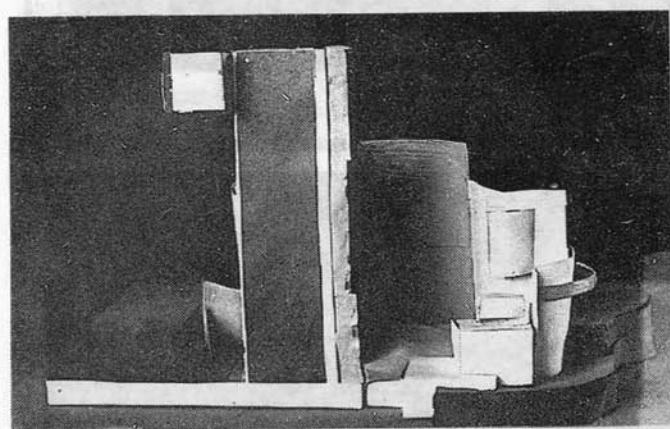
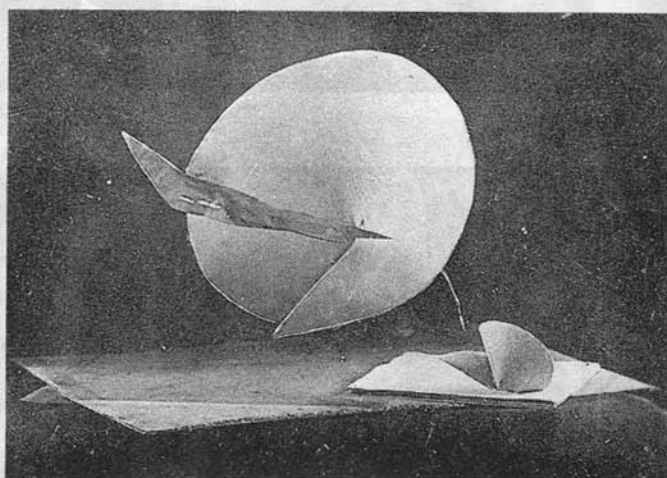
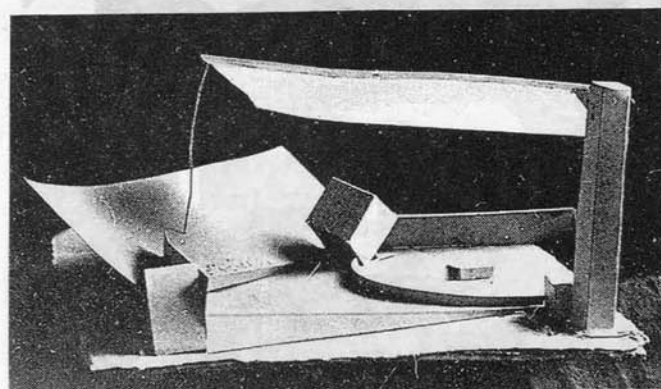
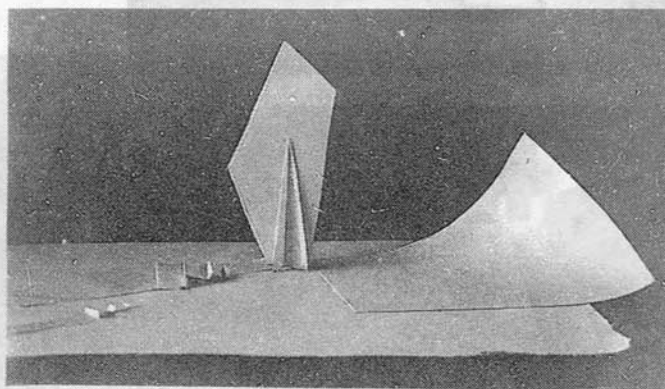
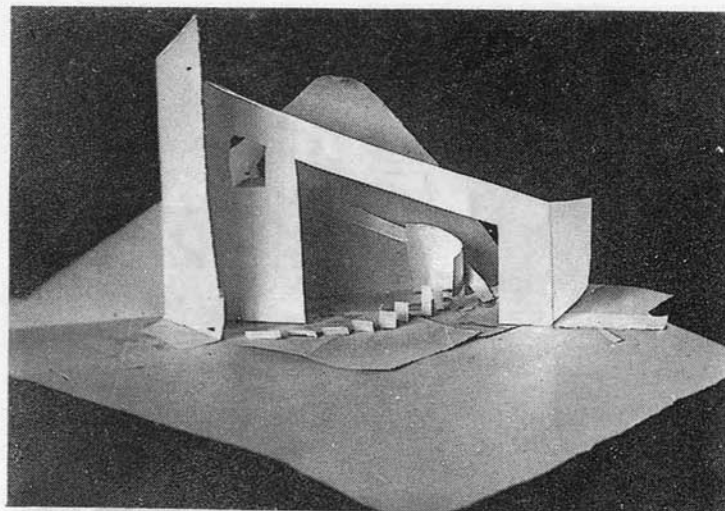
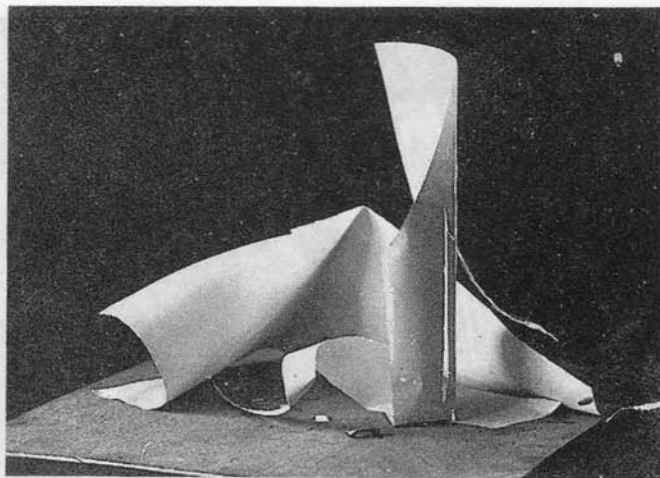


1-8 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1	2
3	4
5	6
7	8

1-8 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1	2
3	4
5	6
7	8

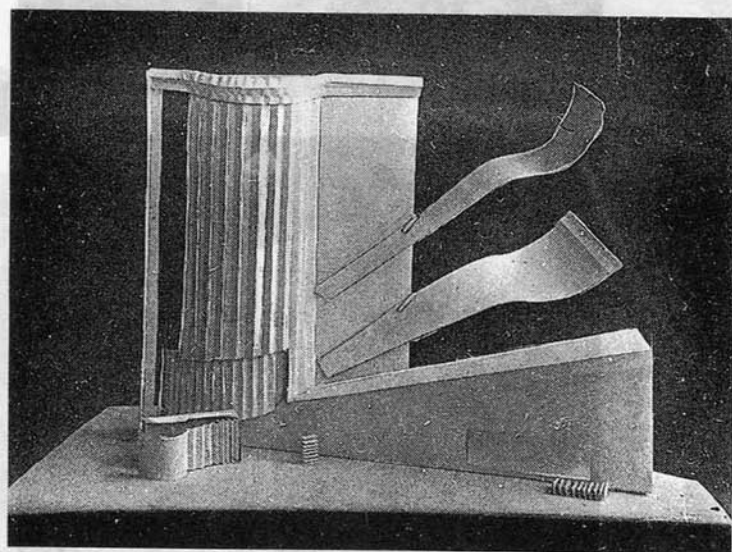
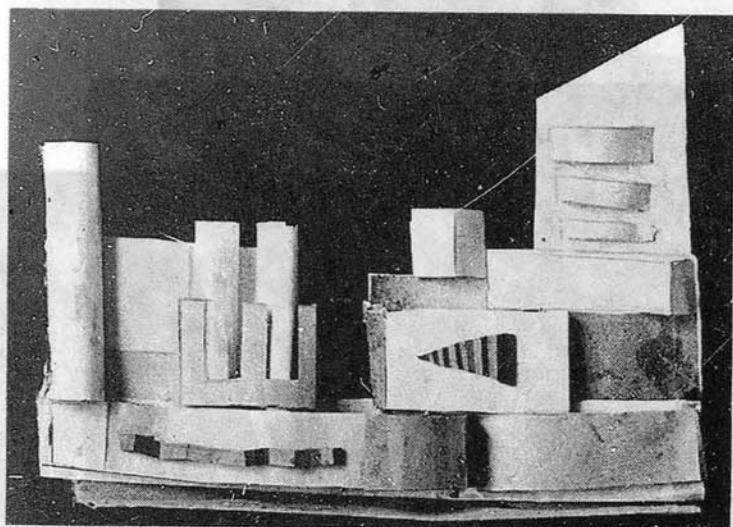
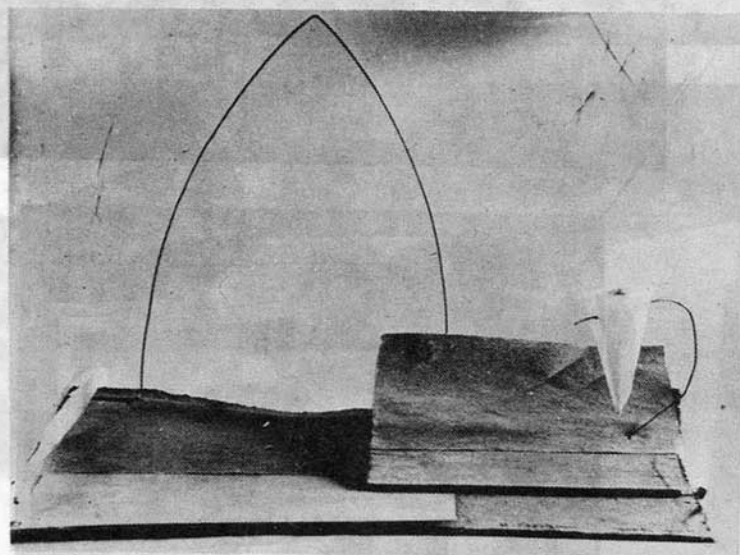
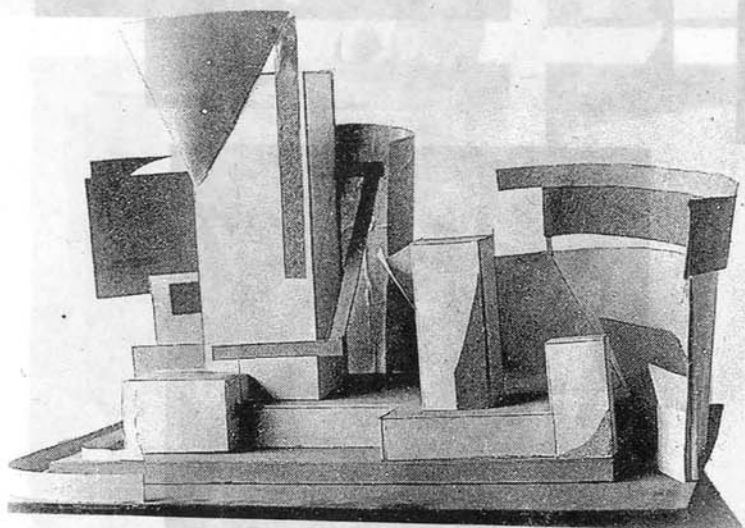
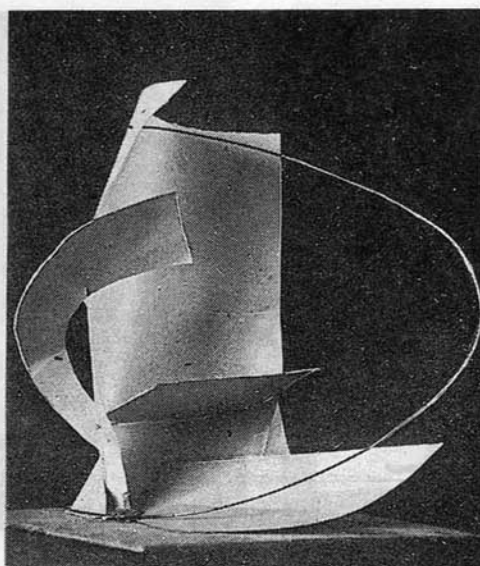
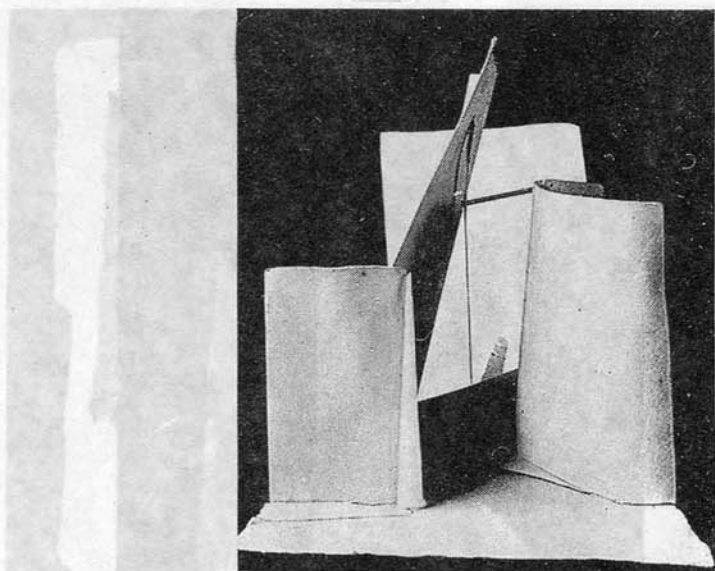


1 - 8 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1	2
3	4
5	6
7	8

1 - 8 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1	2
3	4
5	6
7	8

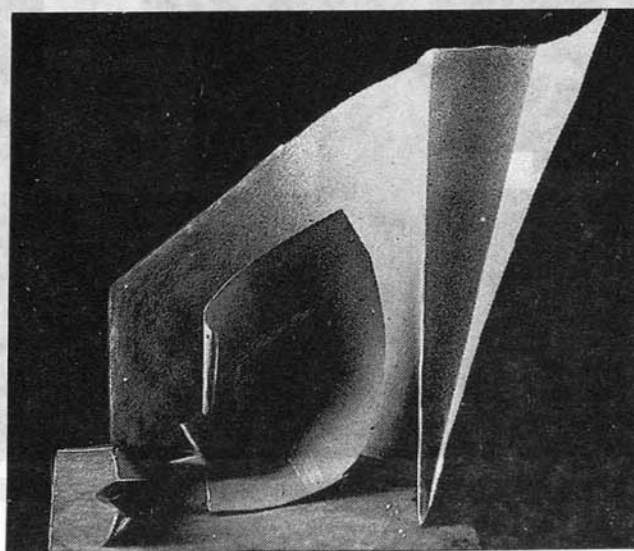
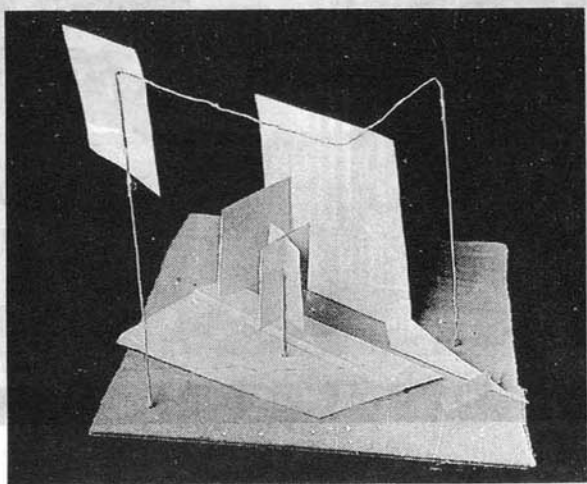
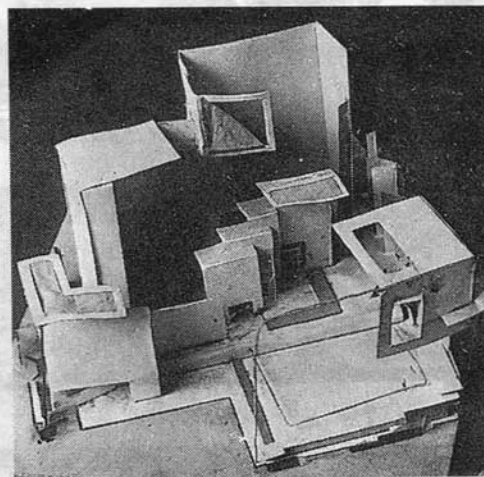
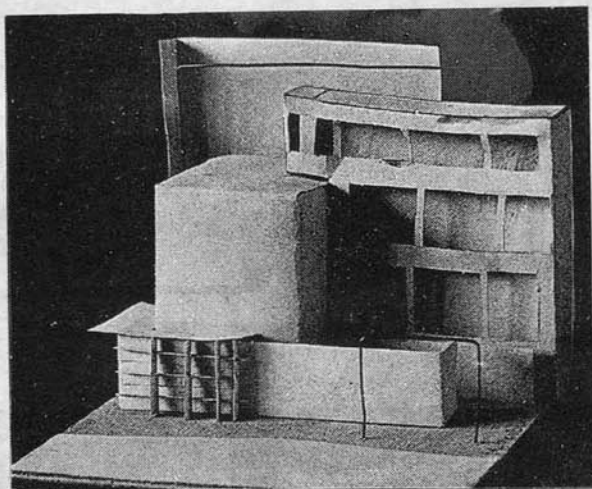
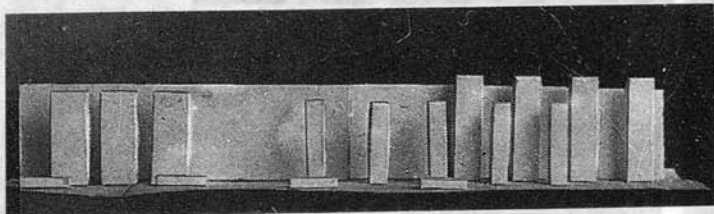
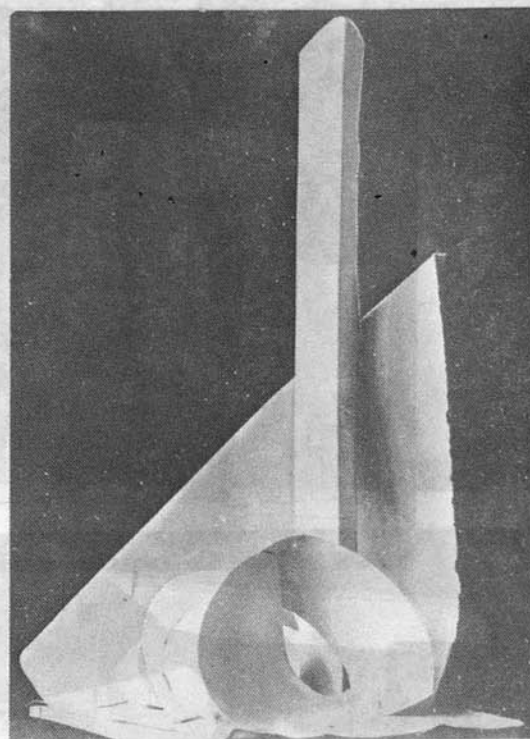
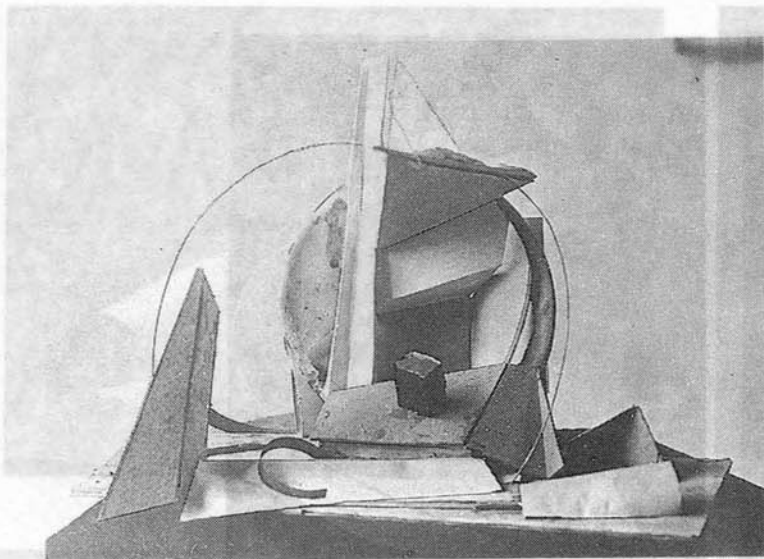


1-6 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1-6 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1	2	3
3	5	4
5	6	6

5	1
4	3
2	6

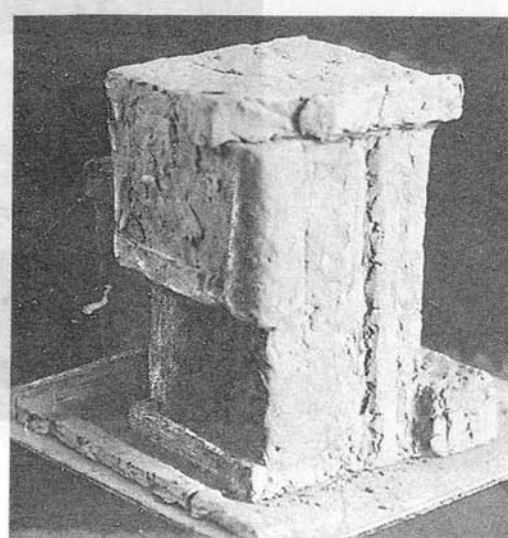
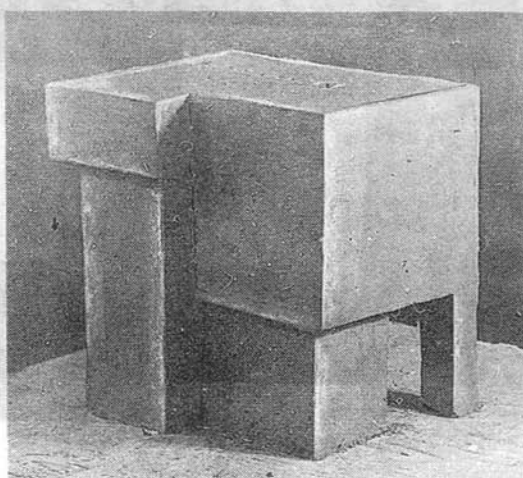
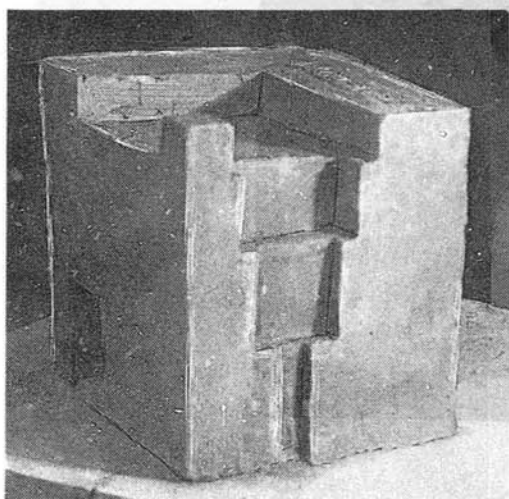
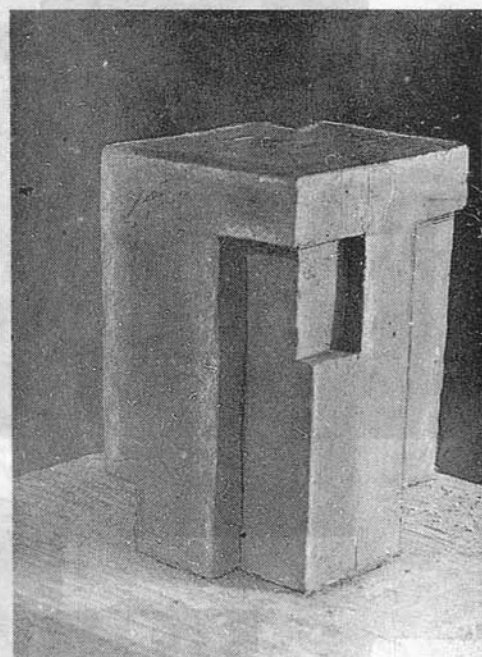
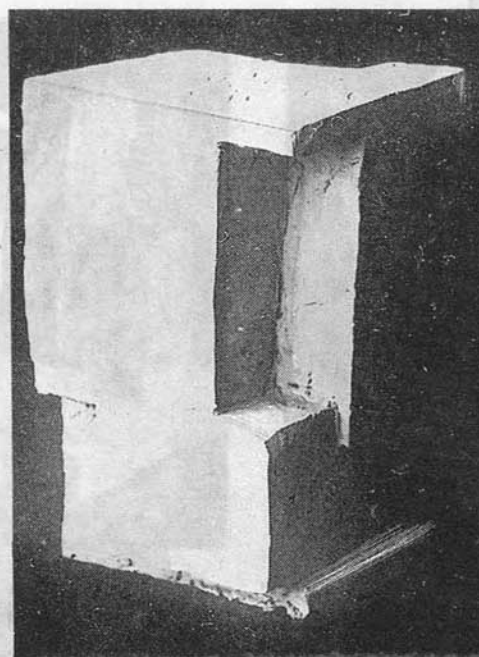
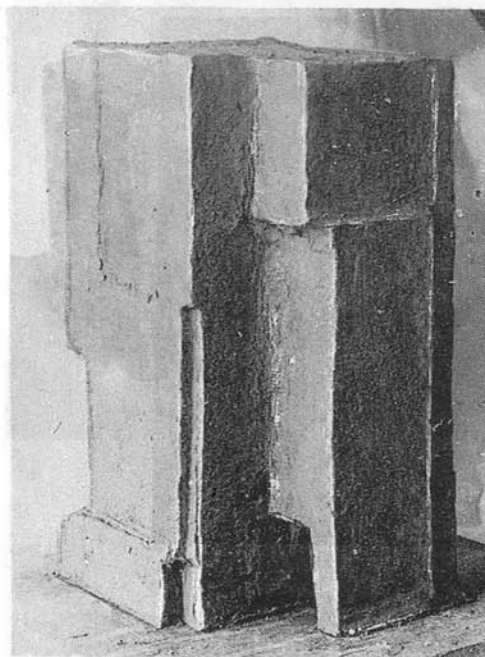
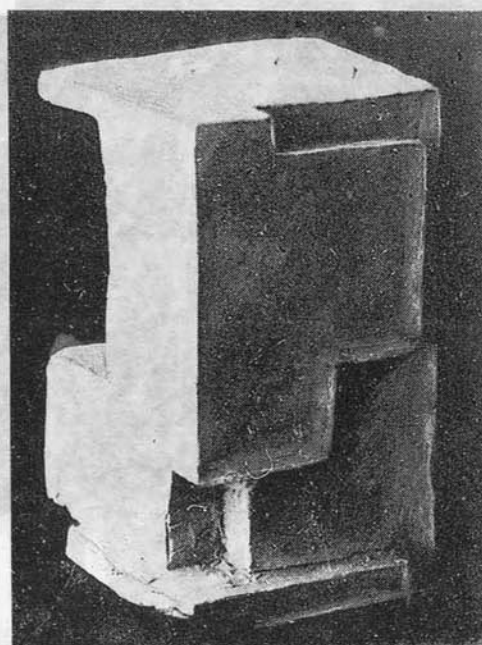
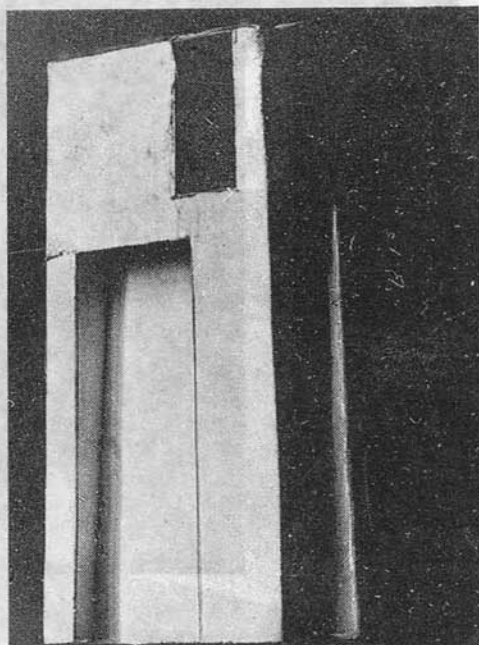


1 - 7 - Фронтальное пространство (глубинная фронтальная композиция)

1	1	2	2
3	3	4	4
5	5	6	6
7	6	7	7

Фронтальное пространство - 8 - 1
глубинная фронтальная композиция

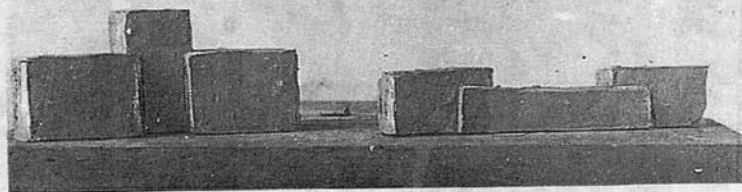
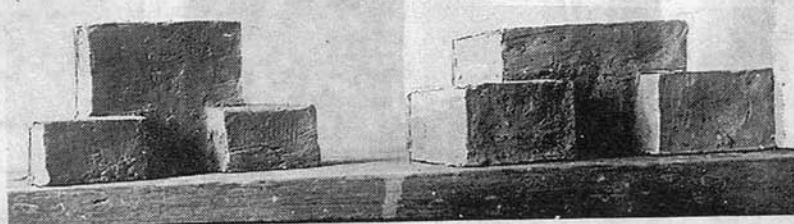
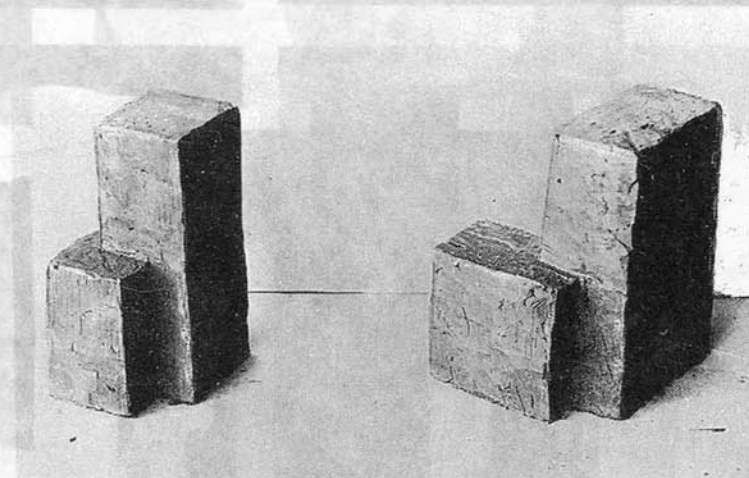
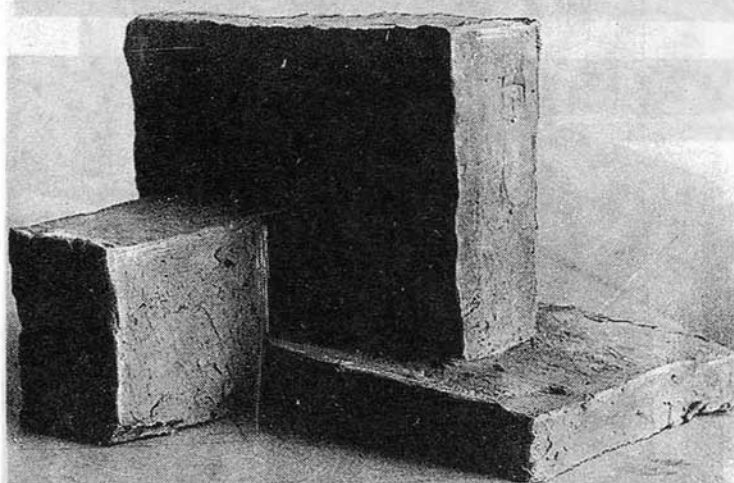
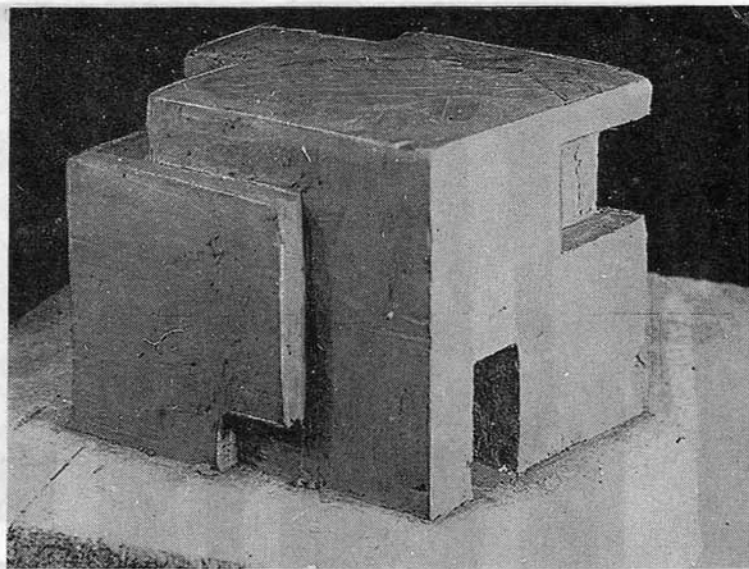
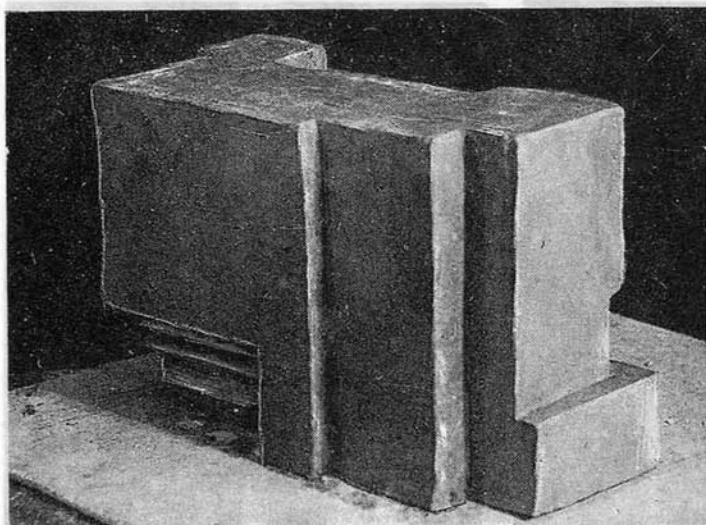
2	1
4	3
6	5



1 - 9 - Выявление выразительности формы простейшей геометрической конфигурации - параллелепипеда

1	2	3
4	5	6
7	8	9

2	1
4	3
5	6

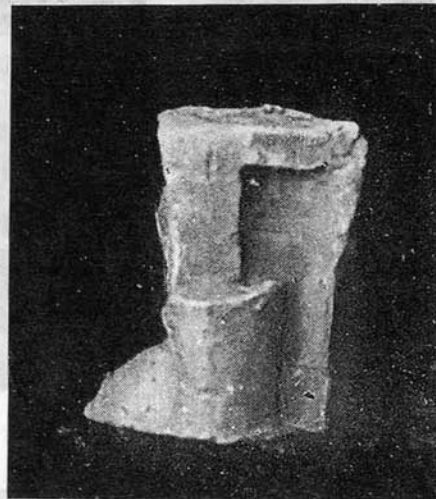
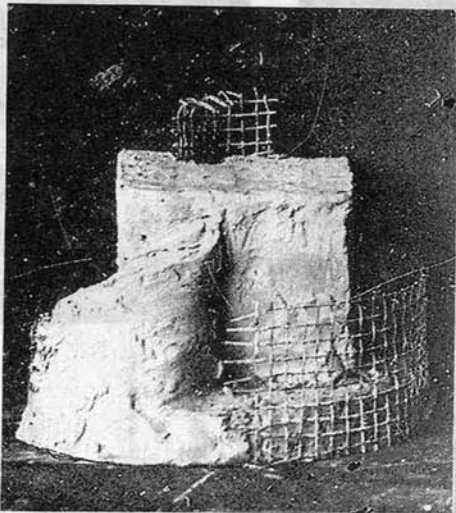
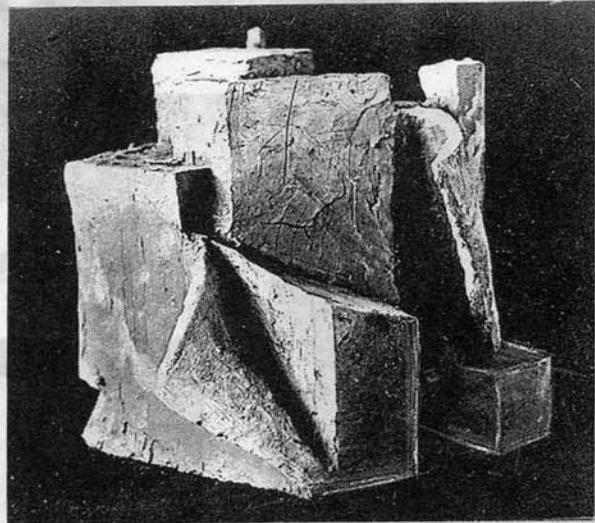
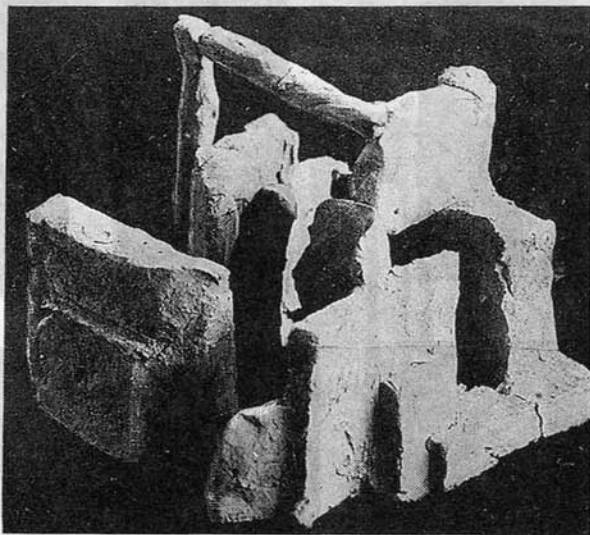
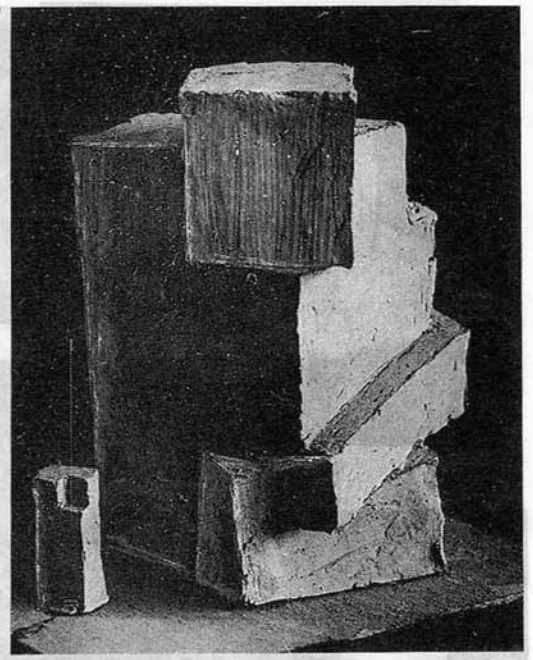
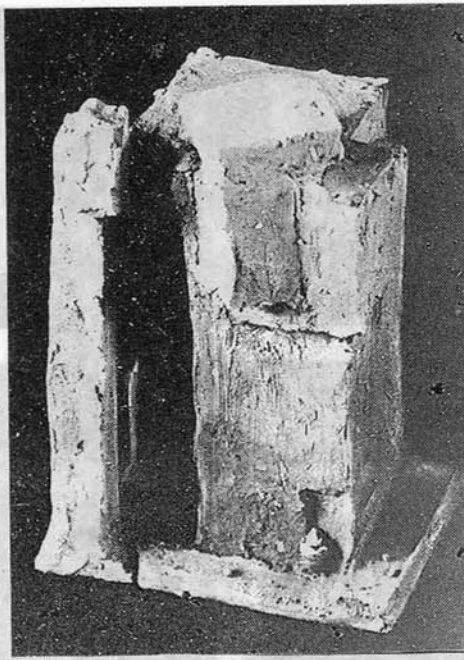


1	2
3	4
5	
6	

1-2 - Выявление выразительности формы простейшей геометрической конфигурации - параллелепипеда; 3-6 - Сопряжение двух и трех параллелепипедов

1-2 - Выявление выразительности формы простейшей геометрической конфигурации - параллелепипеда

3	5	1
6	2	4
9	8	7

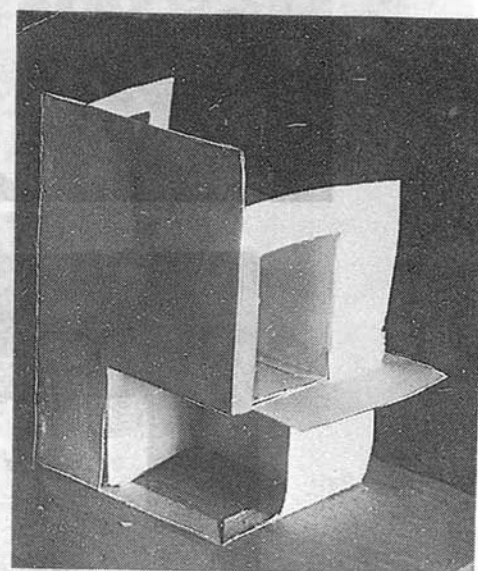
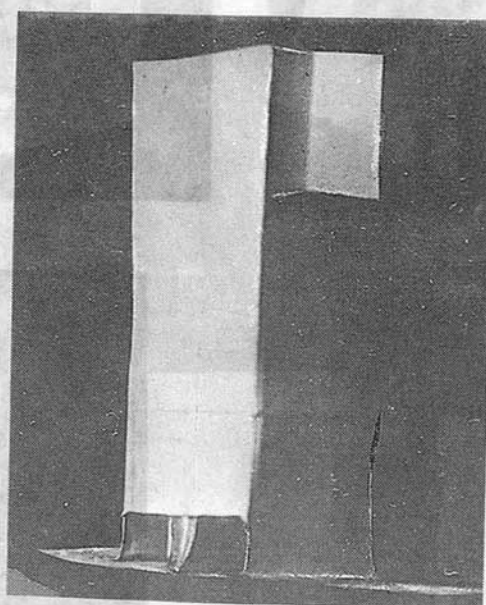
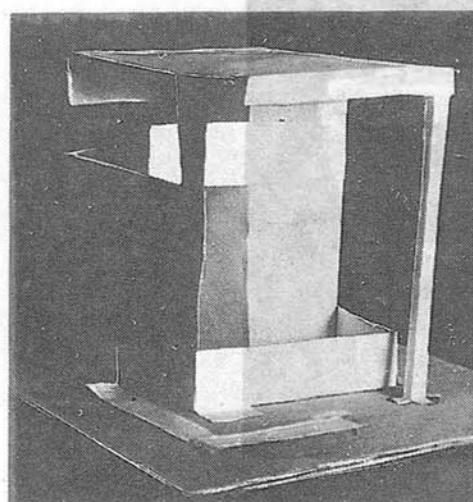
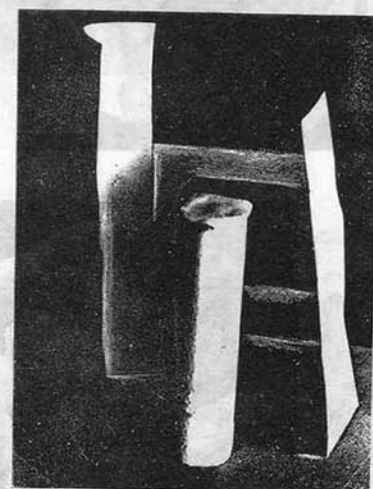
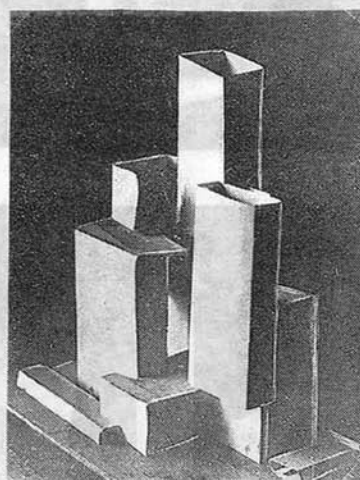
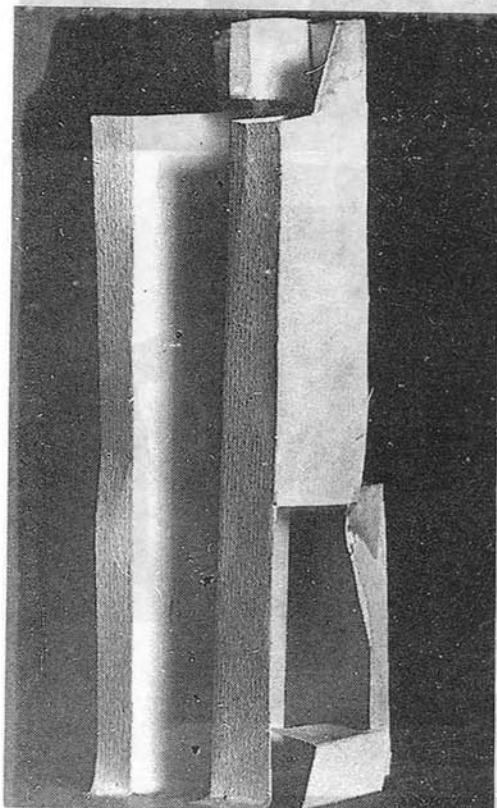
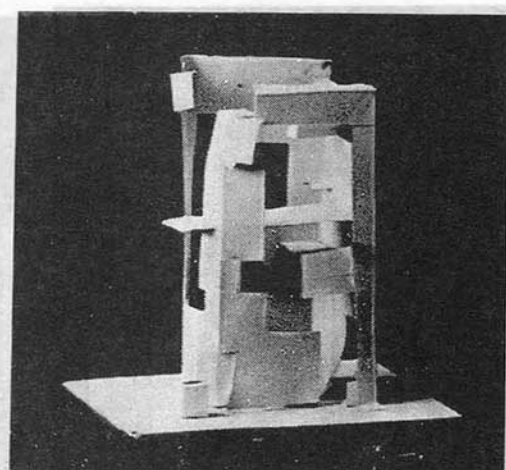
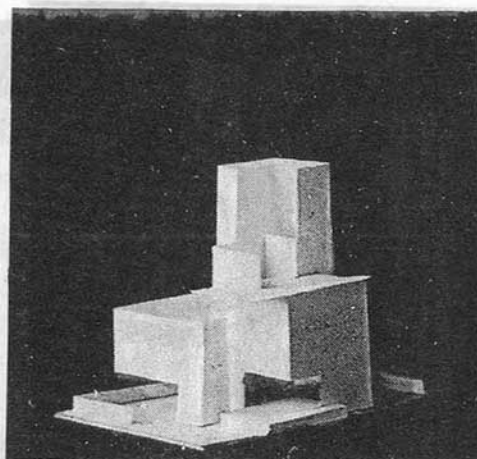
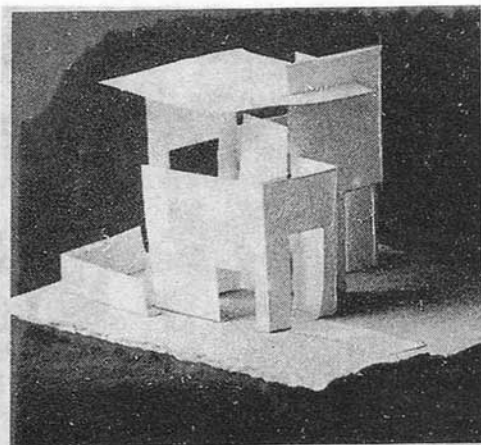


1	2	3
4	5	
6	7	

1 - 7 - Выявление выразительности свободной объемной композиции (это задание смыкалось с заданиями по дисциплине «Объем») - построение ; объемной формы

1 - 8 - Построение и выявление выразительности свободной объемной композиции (это задание смыкалось с заданиями по дисциплине «Объем») - построение ; объемной формы

3	5	1
6	2	4
9	8	7

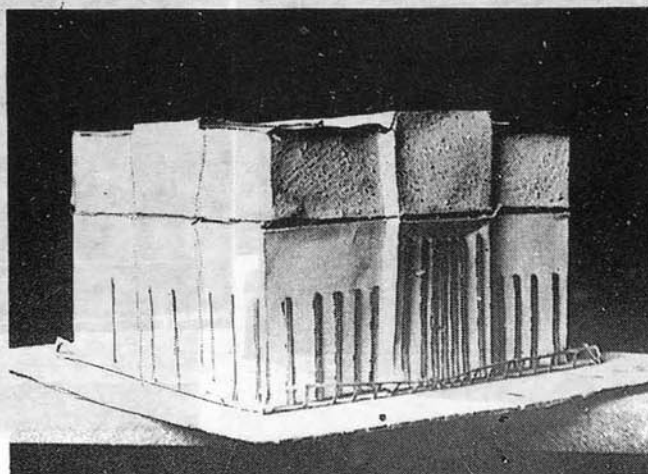
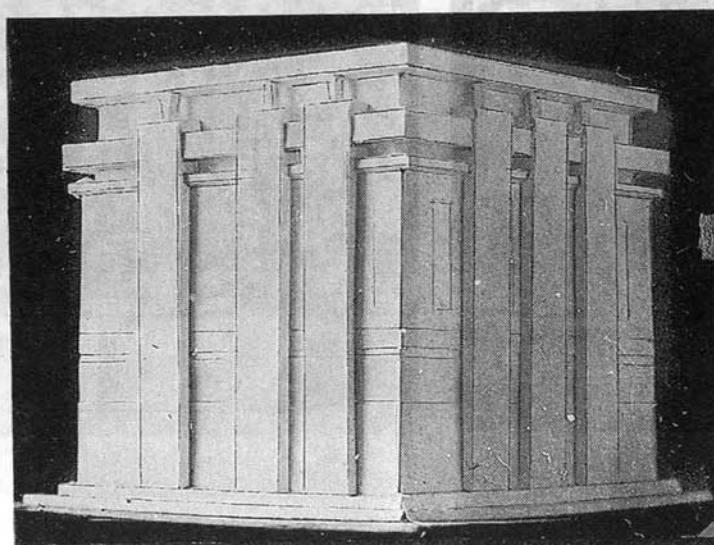
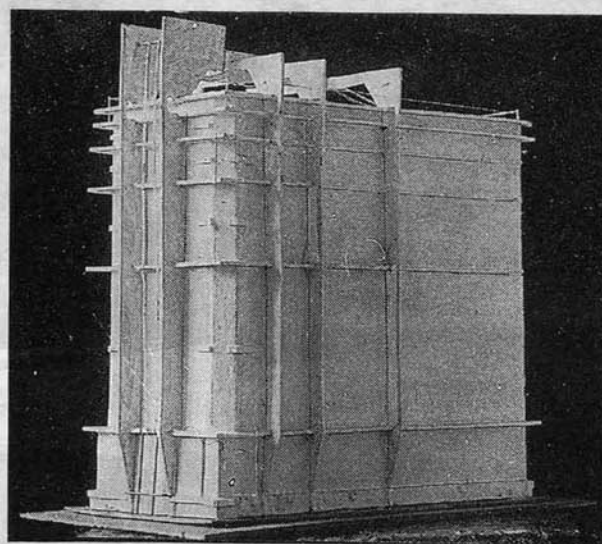
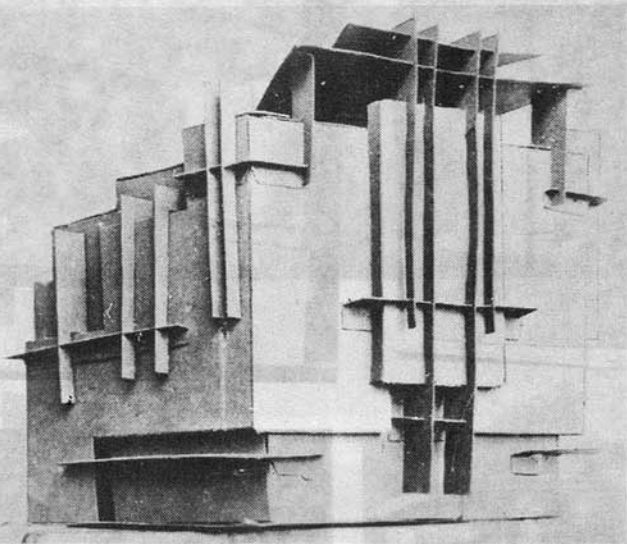
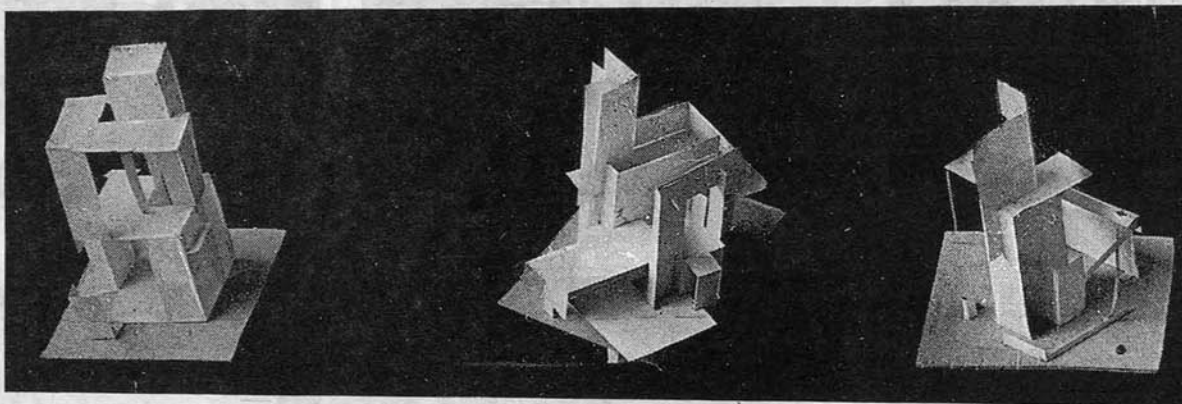
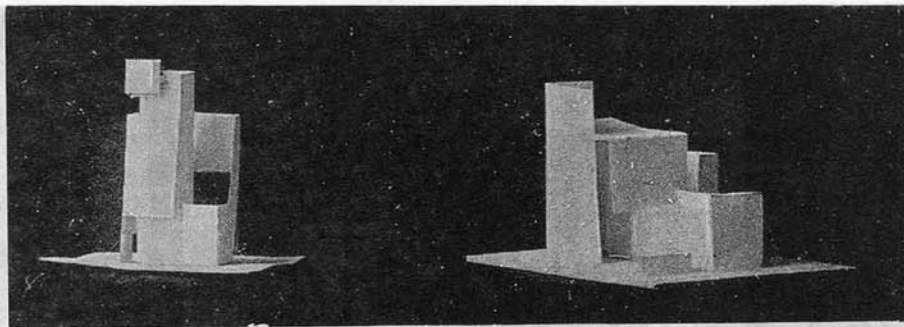


1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - 9 - Построение и выявление пространственности объемной композиции, используя плоскостные элементы

1 - 9 - Построение и выявление пространственности объемной композиции, используя плоскостные элементы

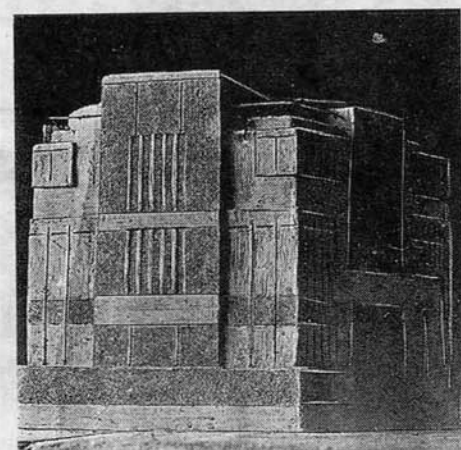
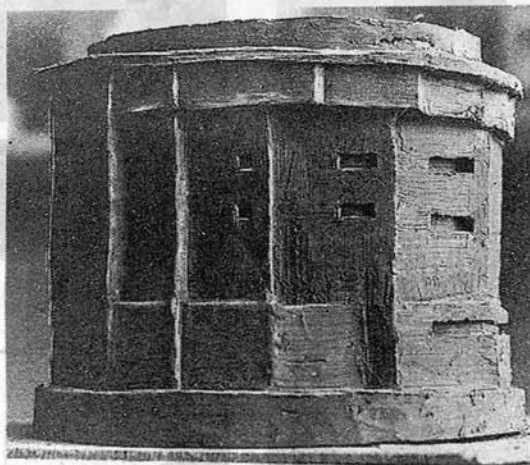
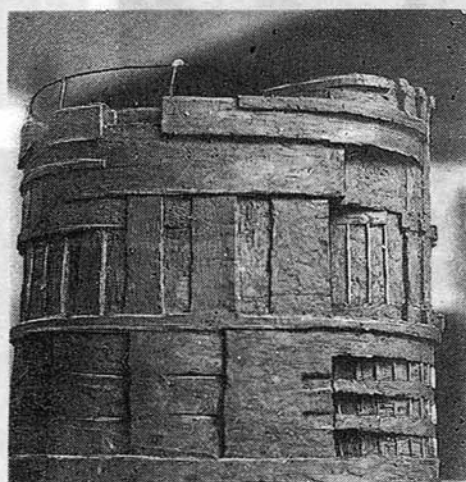
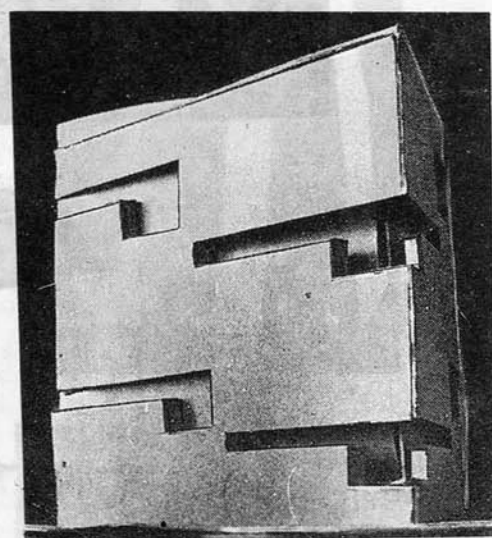
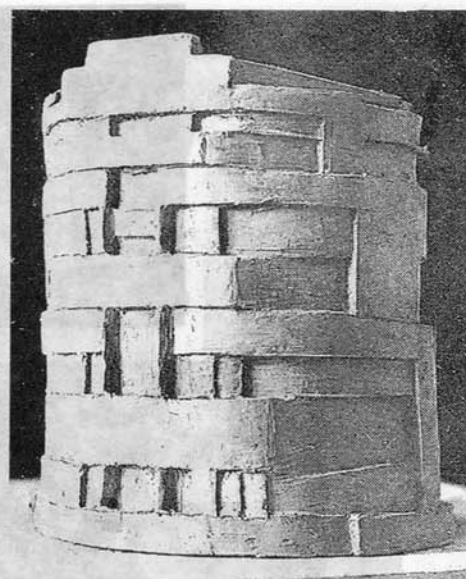
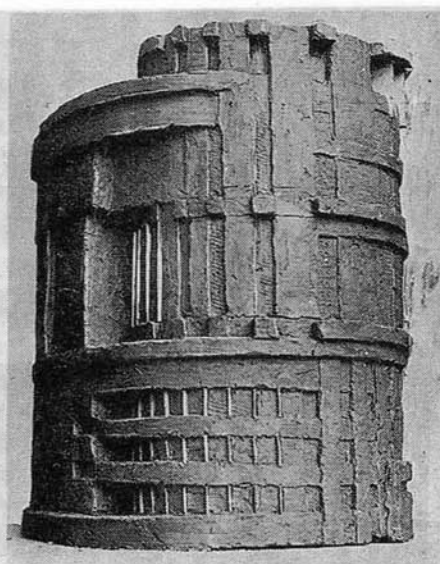
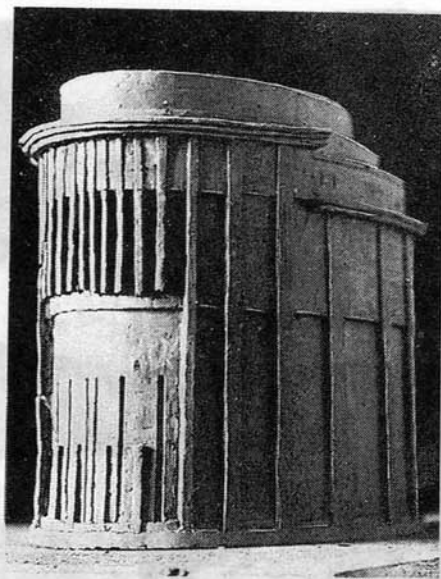
3	2	1
6	4	
7	5	



1 - 2 - Построение и выявление пространственности объемной композиции, используя плоскостные элементы; 3 - 6 - Выявление формы глухого массивного объема (параллелепипед)

1	
2	
3	4
5	6

1	2	3
4	5	6
7	8	9

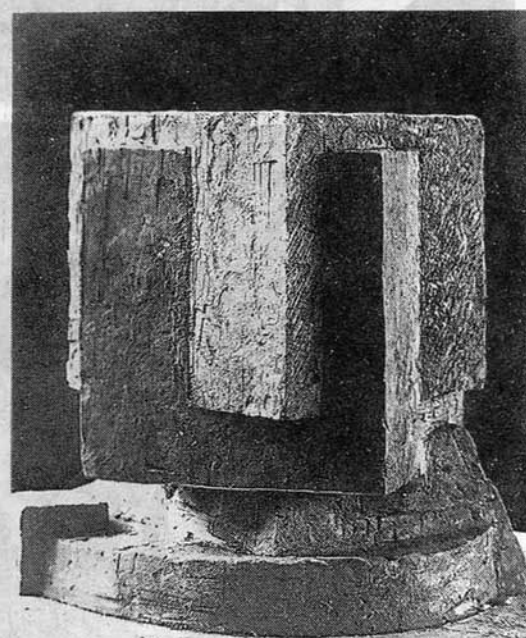
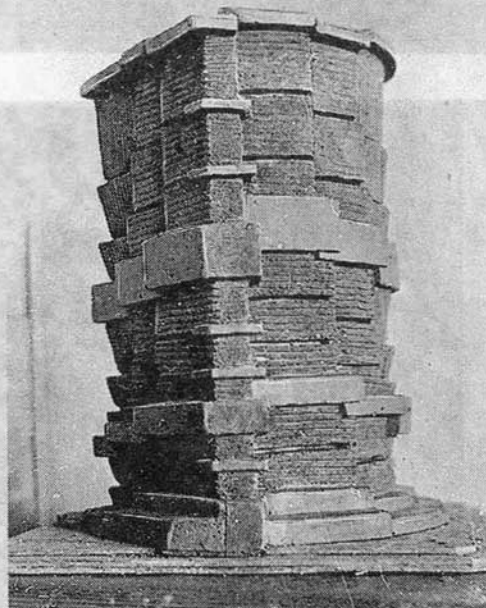
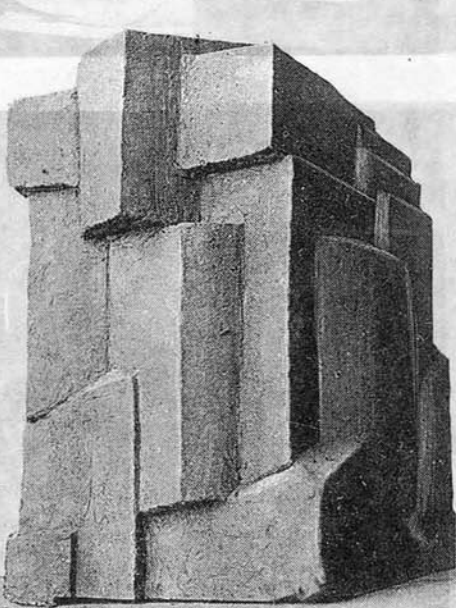
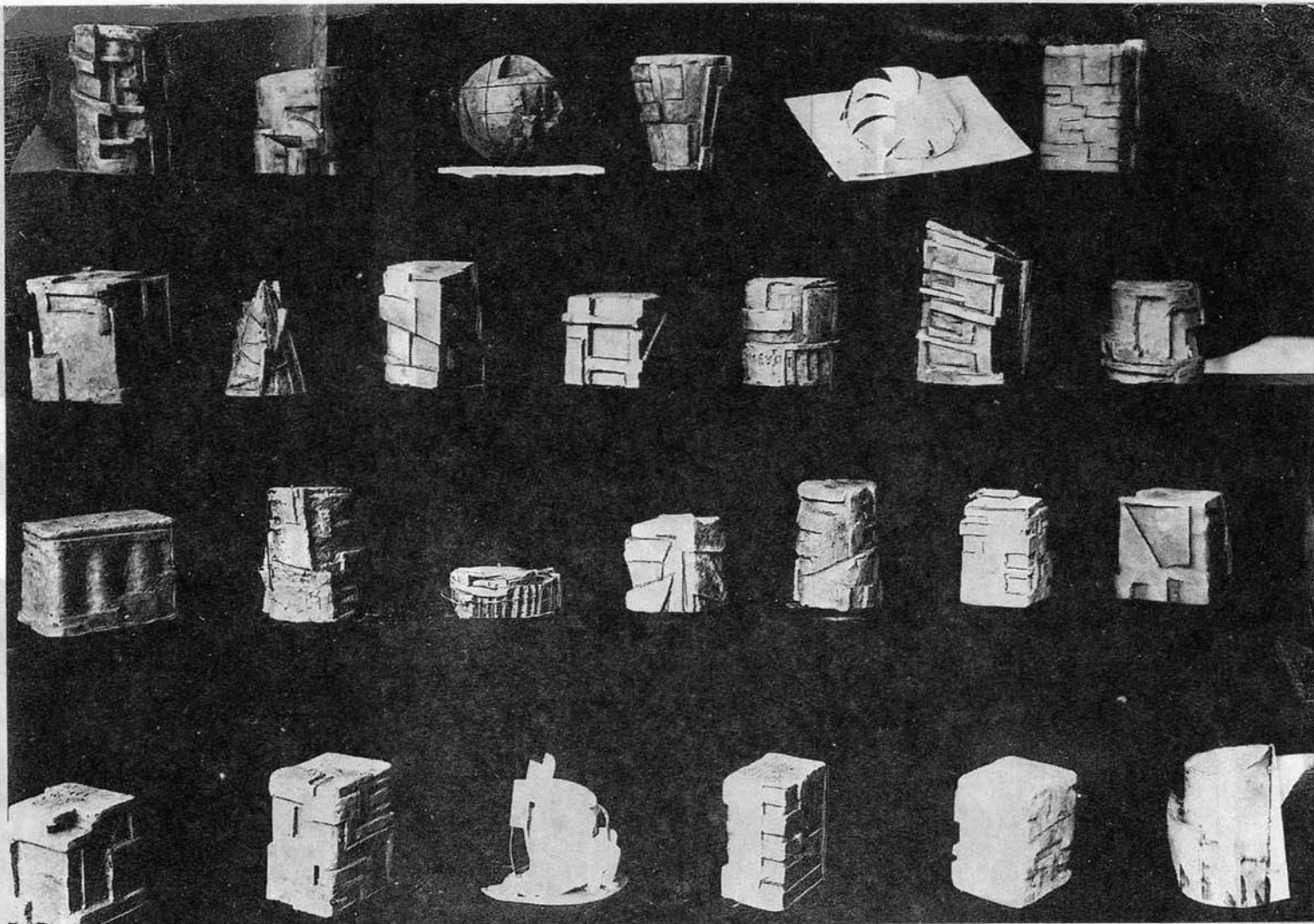


1 - 9 - Выявление формы глухого
массивного объема (параллеле-
пипед, цилиндр, усложненная кон-
фигурация)

1 - 2 - Построение и выявление
пространственной формы
композиции, построение
пространственной формы
элементов, выявление
пространственной формы
элементов (для выявления)

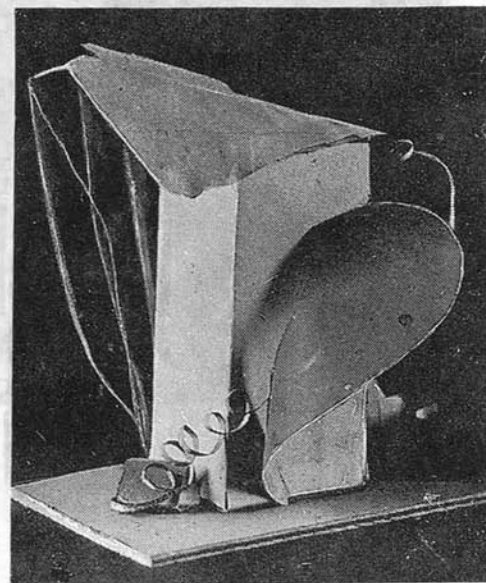
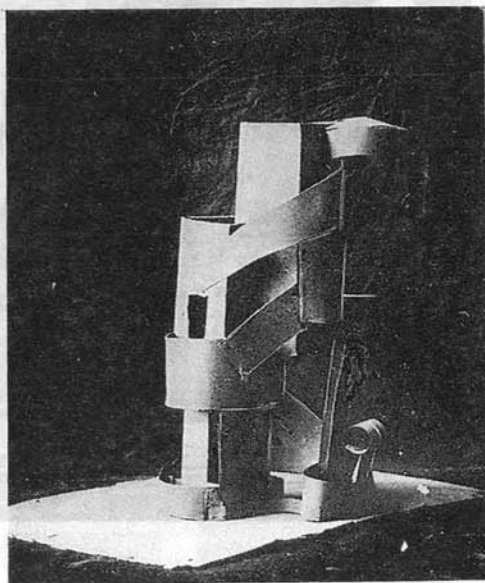
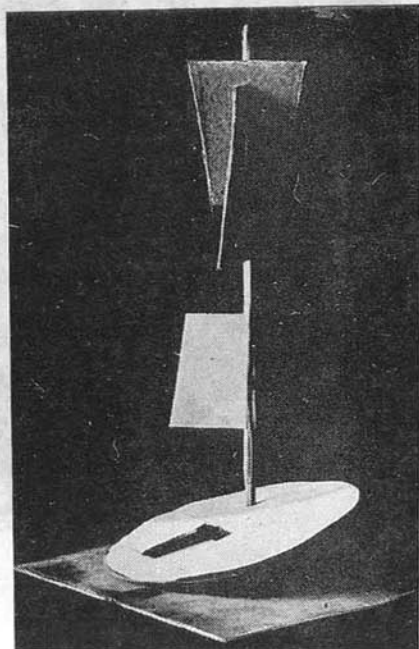
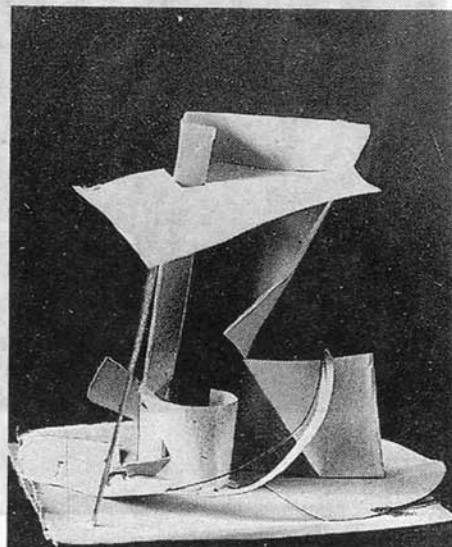
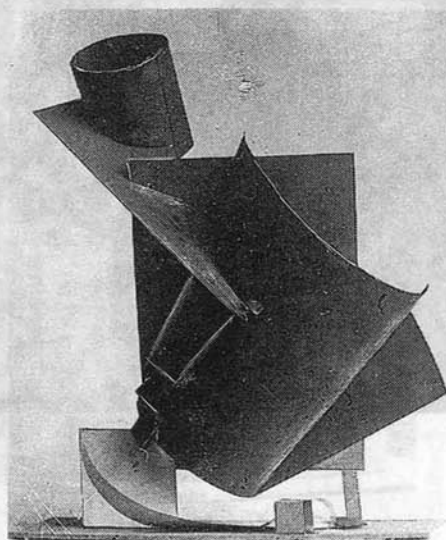
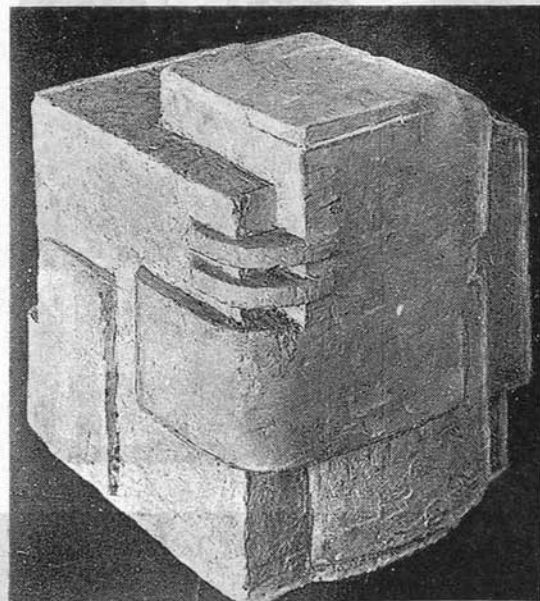
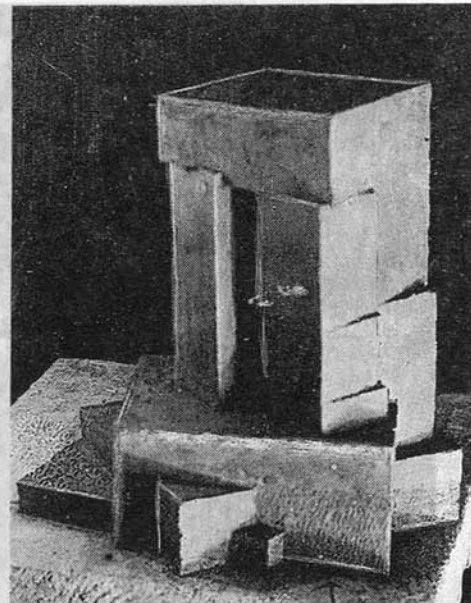
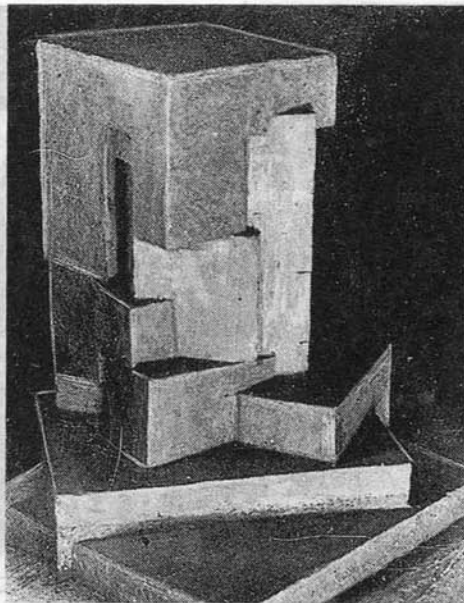
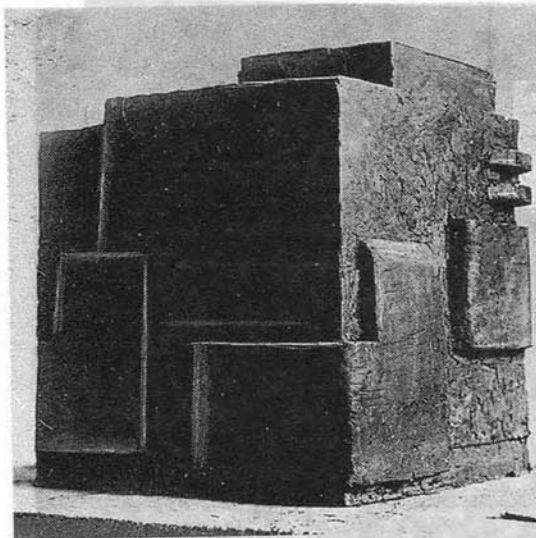
1	2	3
4	5	6
7	8	9

1	2
3	4
5	6



1 - Решение плоскости объема - при одном типе объема разная пластика плоскостей (два бумажных макета в верхнем и нижнем рядах не из этого задания); 2 - 4 - Выявление и построение объемной формы на основе контрастных сочетаний - поворот формы

1 - 4 - Выявление и построение объемной формы на основе контрастных сочетаний - поворот формы. Особенно наглядно это видно в макетах 2 и 3, где форма строится из контрастных сочетаний плоскостей. 5 - 8 - Пластика плоскостей.



1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - 4 - Выявление и построение объемной формы на основе контрастных и ритмических сочетаний элементов - поворот формы. Особенно наглядно характер данного задания виден на фотографиях одного объекта, сделанных с двух точек зрения (пары фотографий: 1 и 4, 2 и 3); 5 - 9 - Постро-

ение объемной композиции (используя массу и пространство) 1 - Решение плоскостной композиции (используя массу и пространство) 2 - 4 - Выявление и построение объемной формы на основе контрастных и ритмических сочетаний элементов - поворот формы

1	2	3
4	5	6
7	8	9

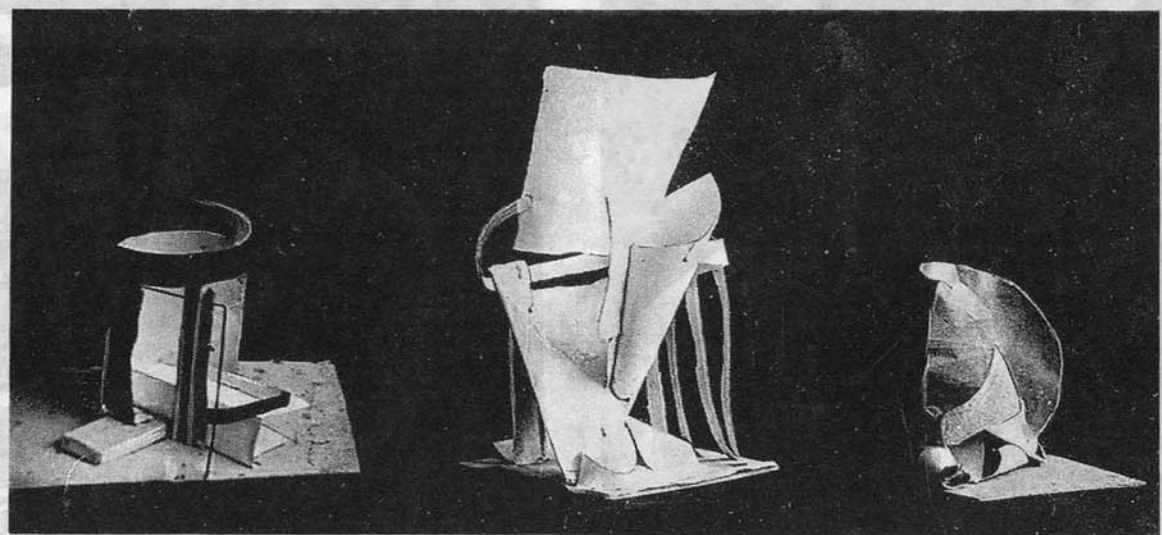
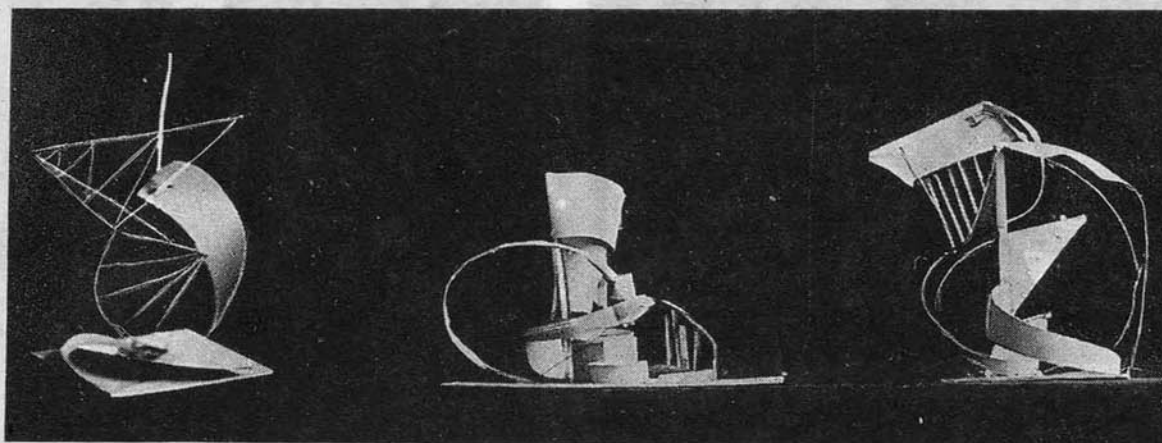
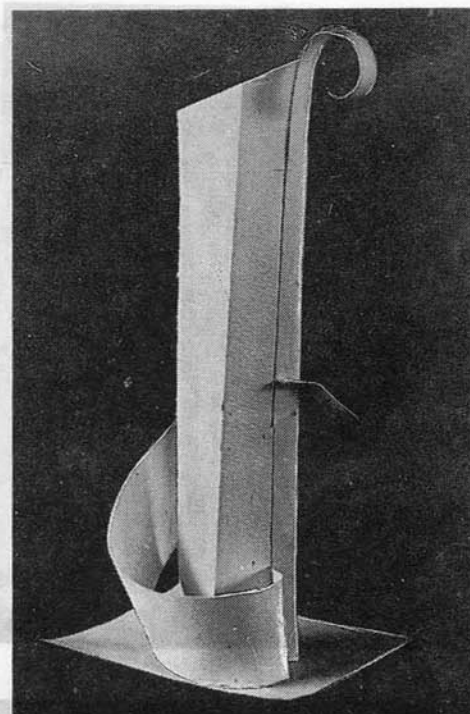
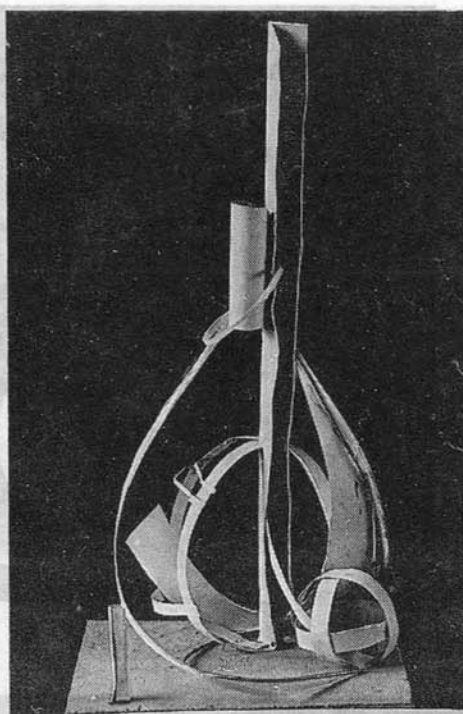
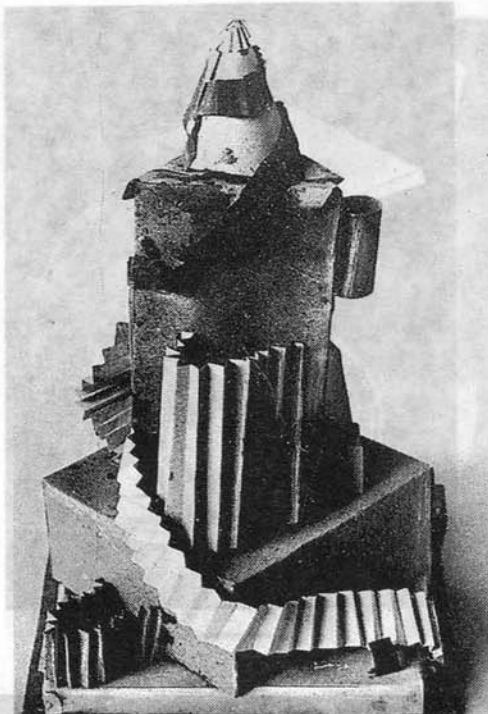
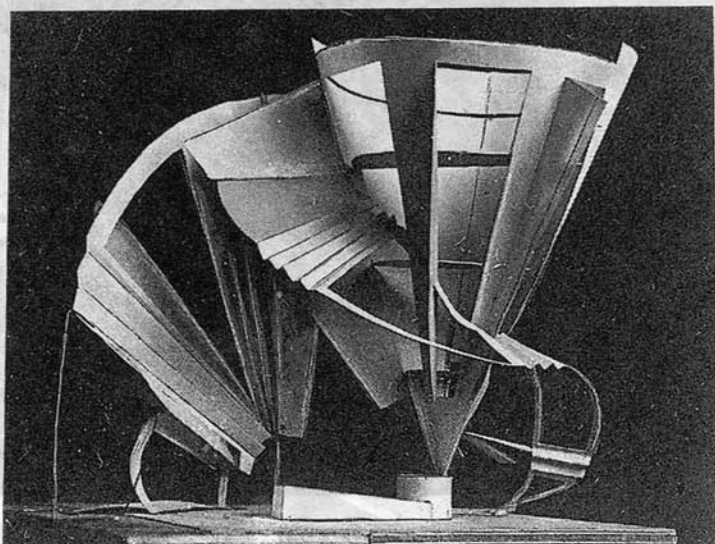
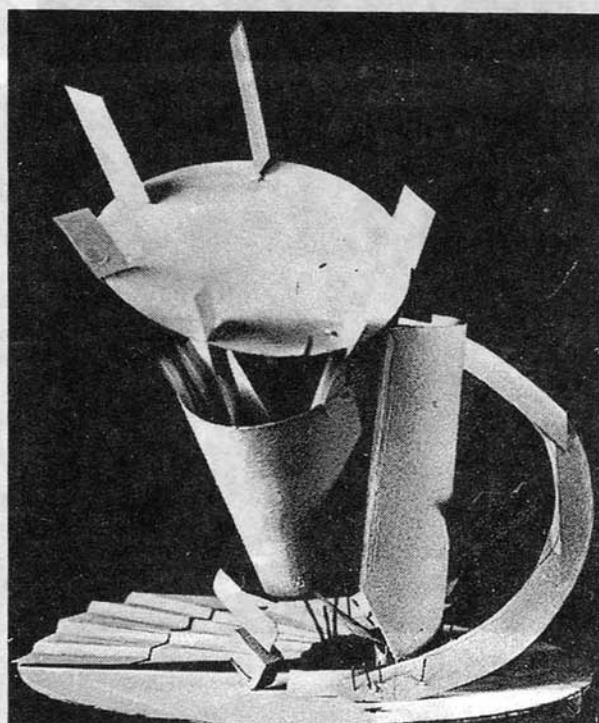
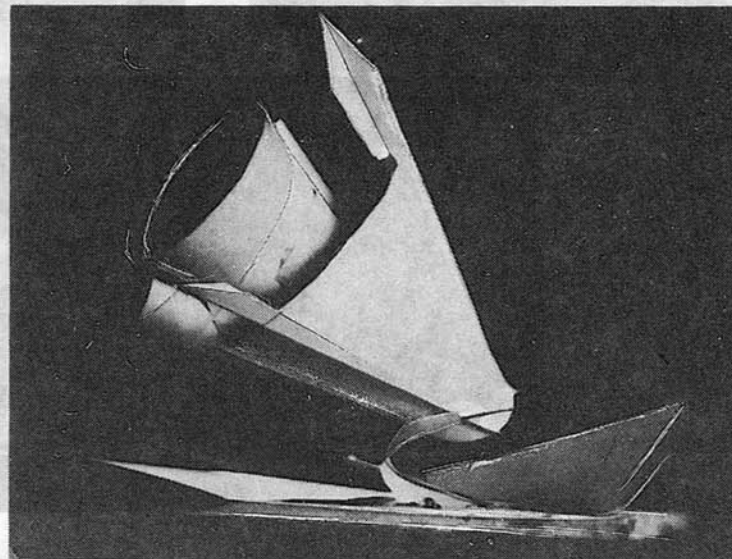
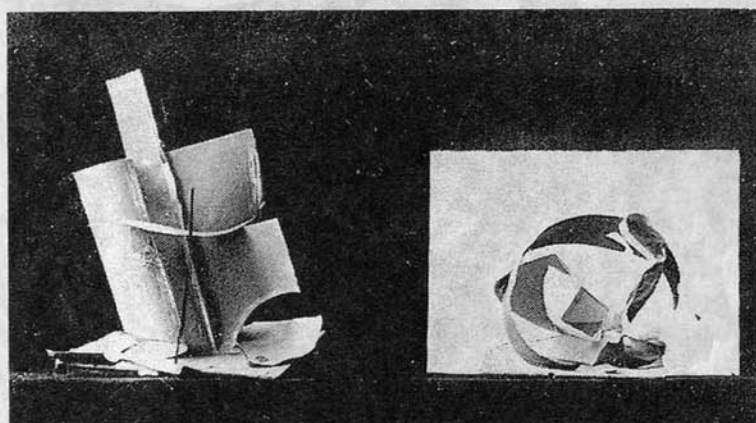
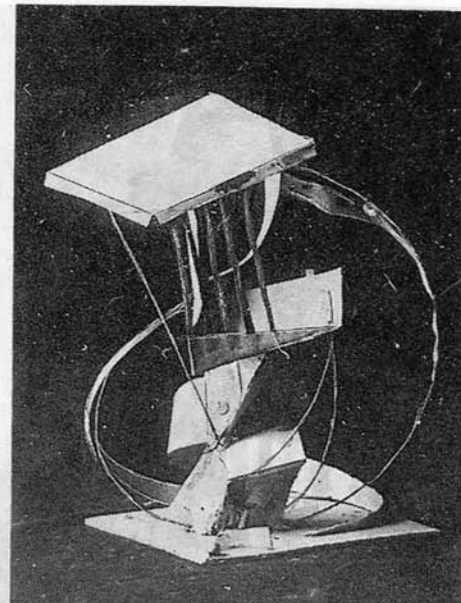
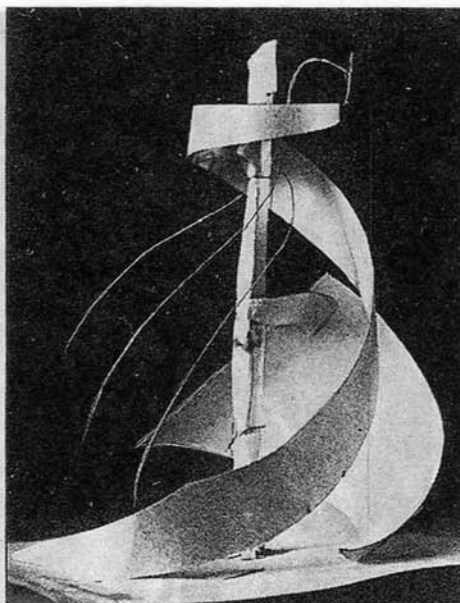
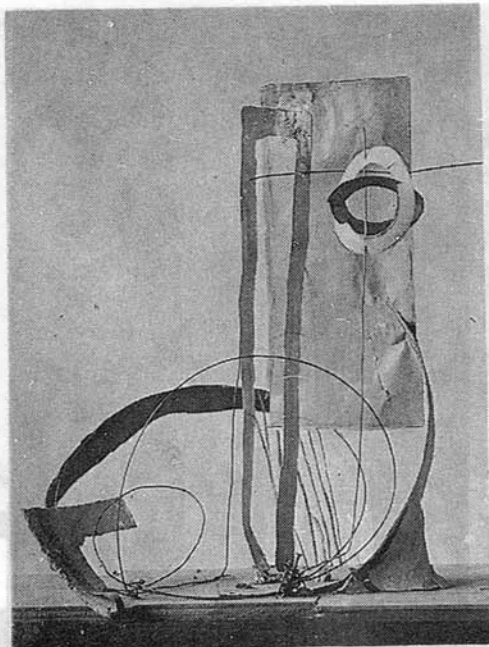


Diagram of a three-story building with three floors labeled 1, 2, and 3. A horizontal line labeled 4 is drawn below floor 2, and a horizontal line labeled 5 is drawn below floor 3.

1 - 5 - Построение объемной композиции (используя массу и пространство)

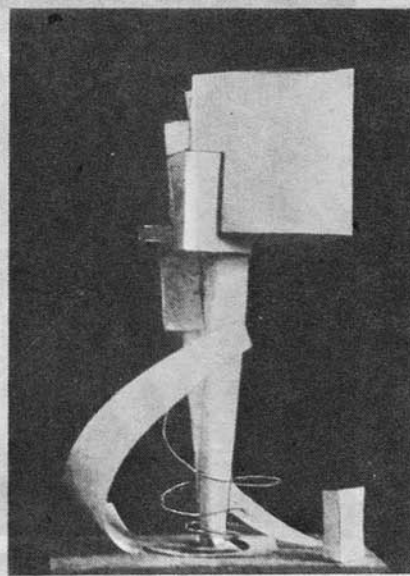
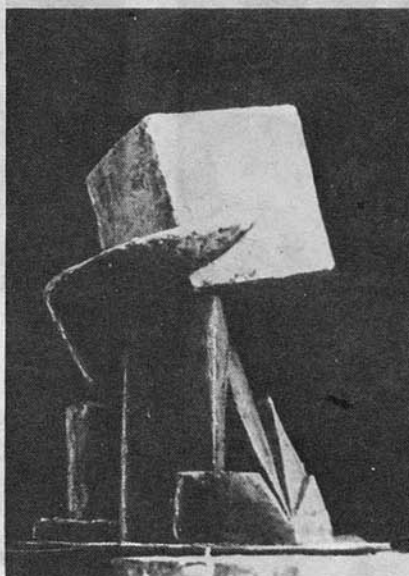
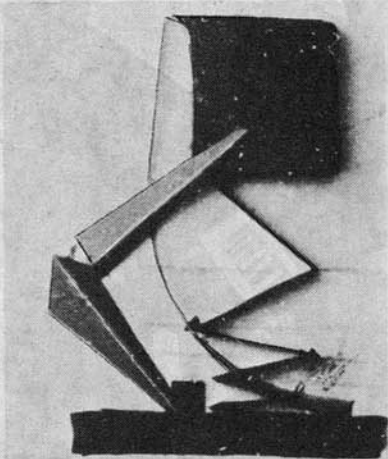
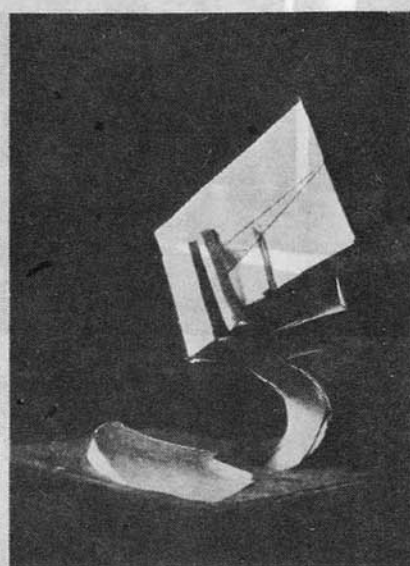
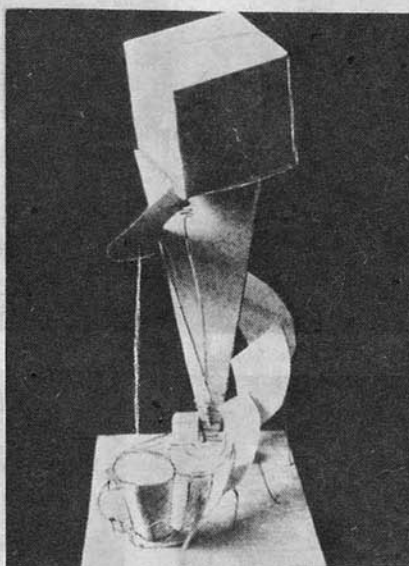
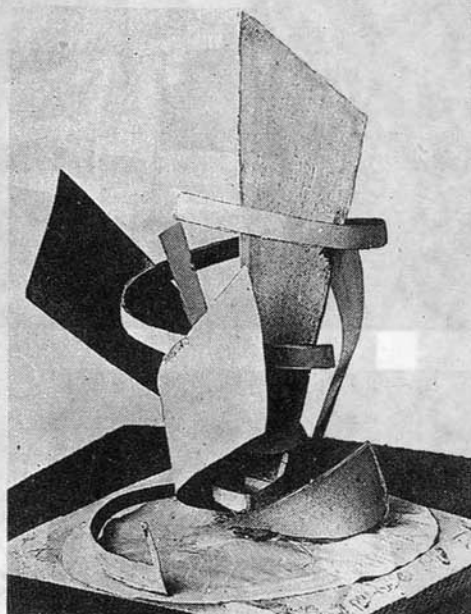
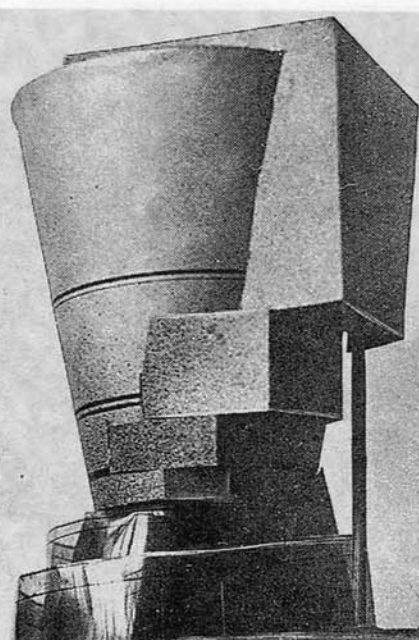
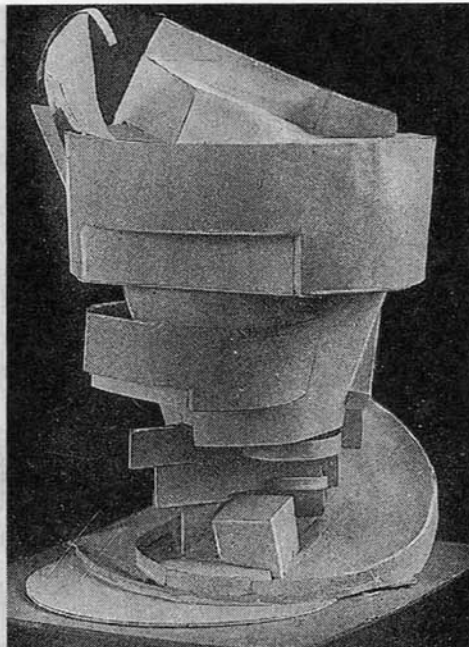
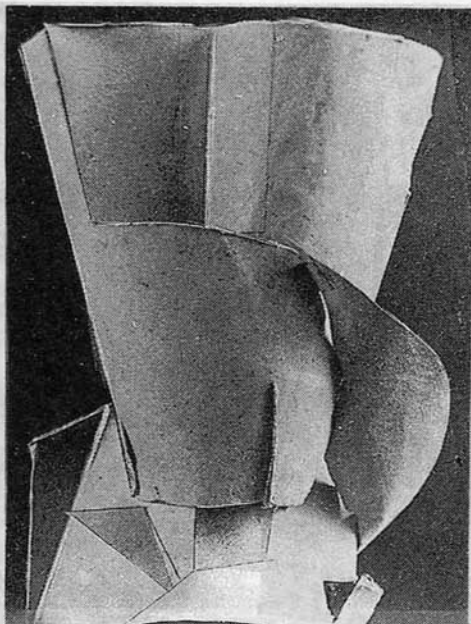


1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - 4 - Построение объемной композиции (используя массу и пространство); 5 - 7 - Выявление объемной формы определенной конфигурации (перевернутый конус), используя дополнительные пространственные элементы и подчеркивая спиралевидное движение всей объемно-пространственной композиции

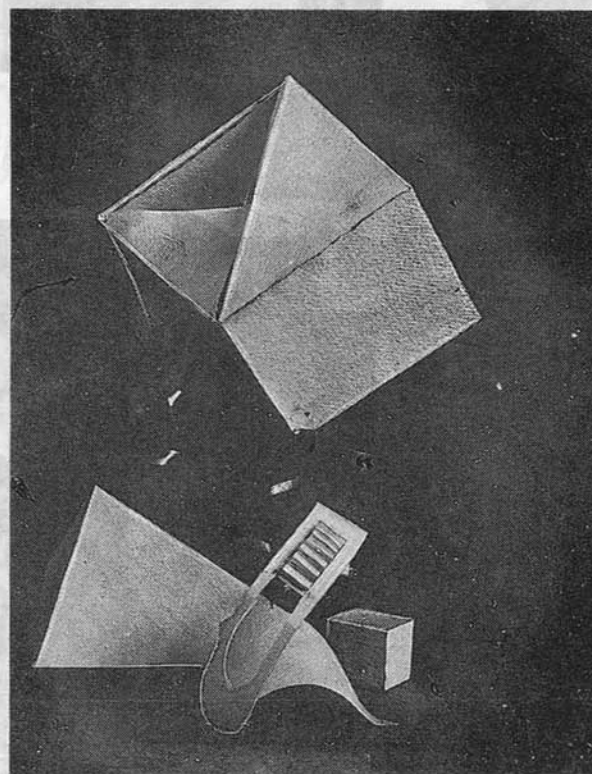
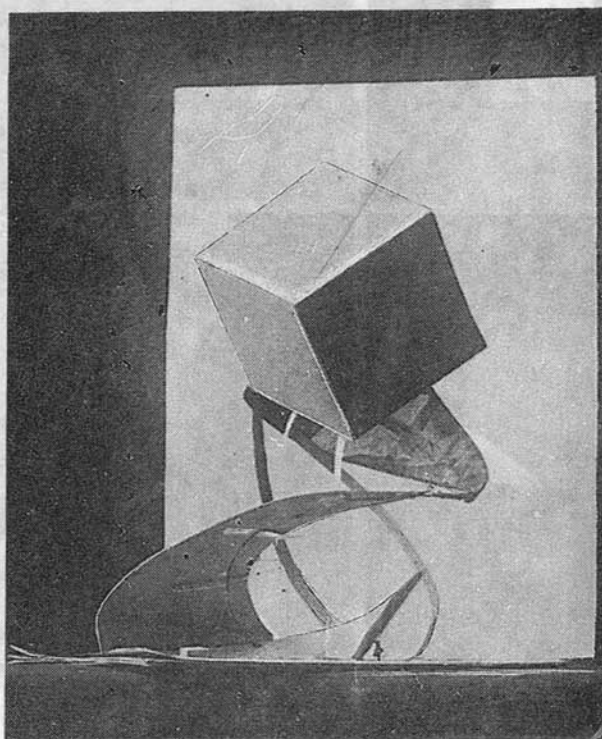
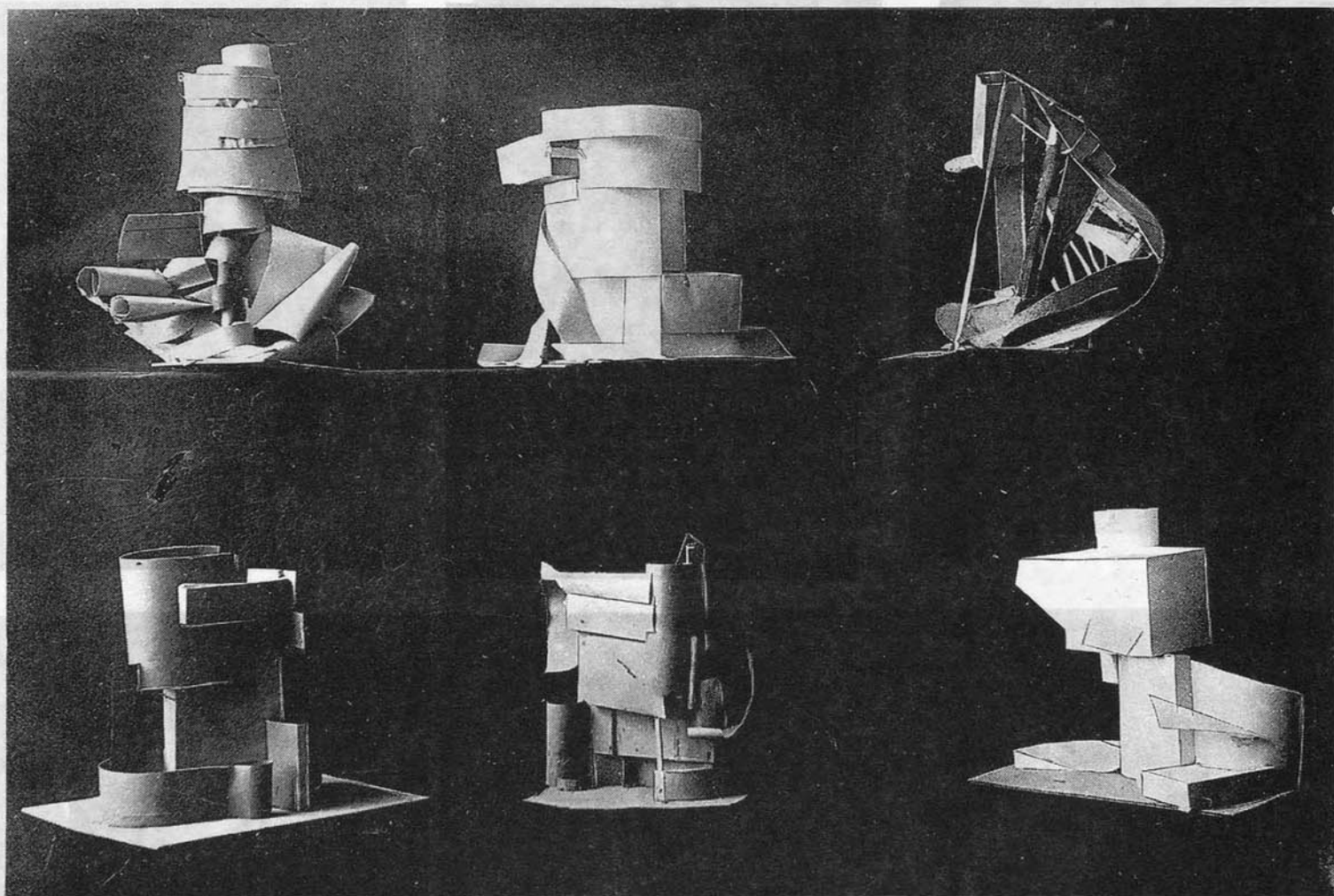
1 - 5 - Построение объемной композиции (используя массу и пространство); 6 - 7 - Выявление объемной формы определенной конфигурации (перевернутый конус), используя дополнительные пространственные элементы и подчеркивая спиралевидное движение всей объемно-пространственной композиции

8	5	1
4		
3		



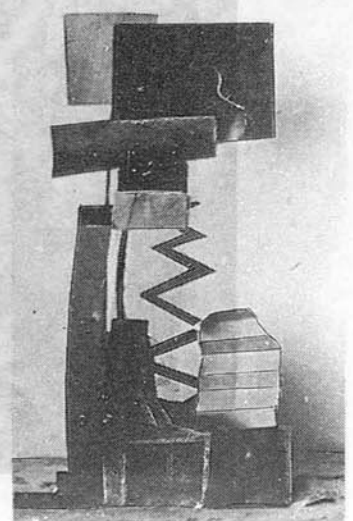
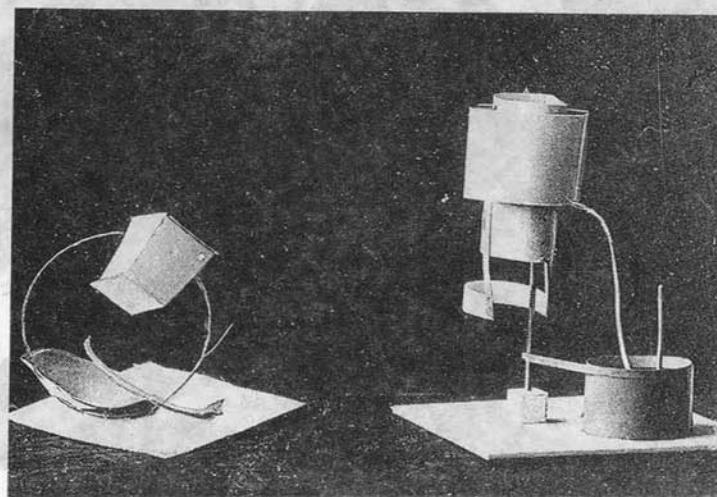
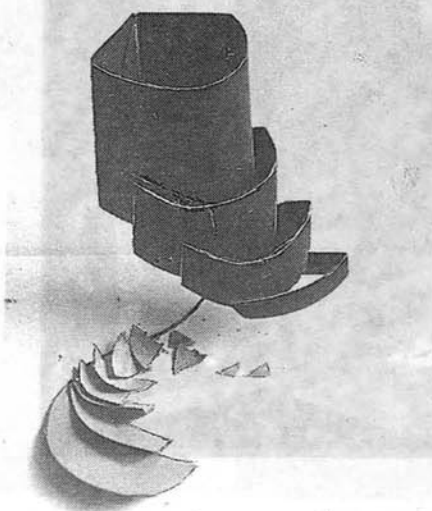
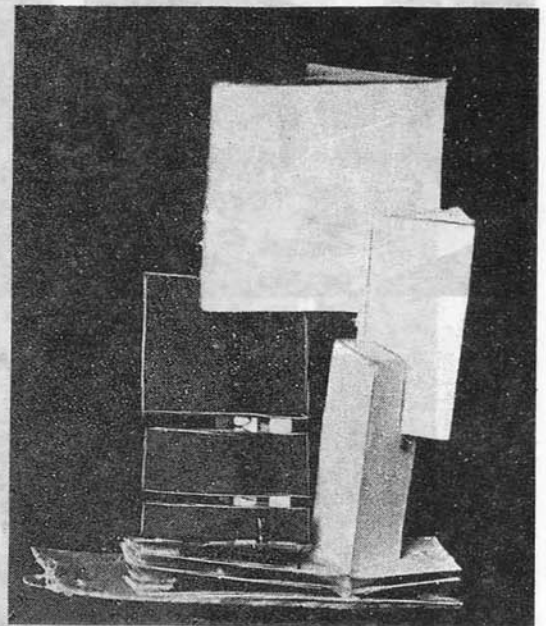
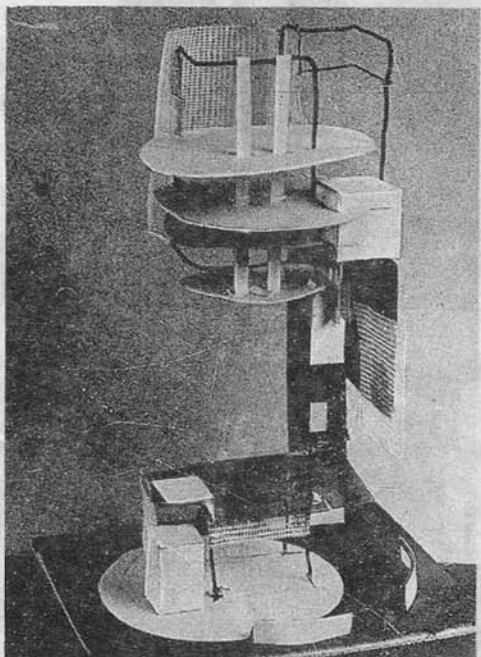
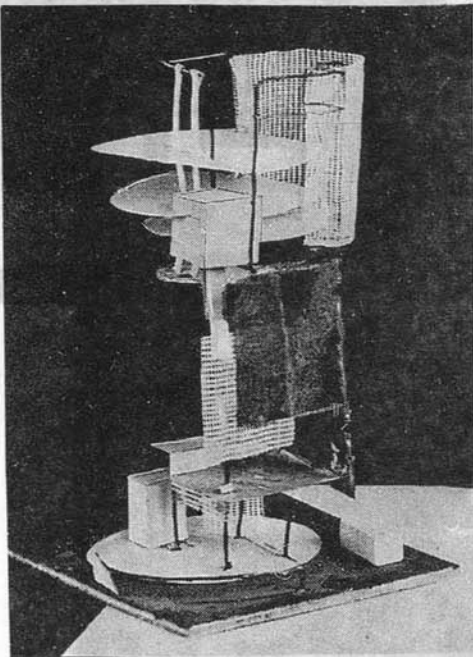
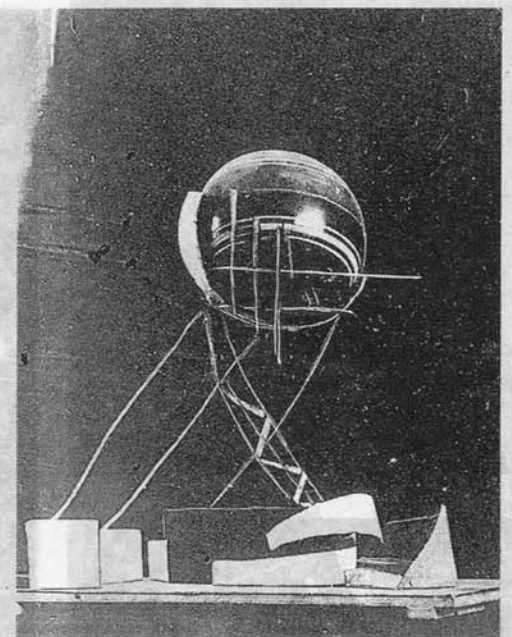
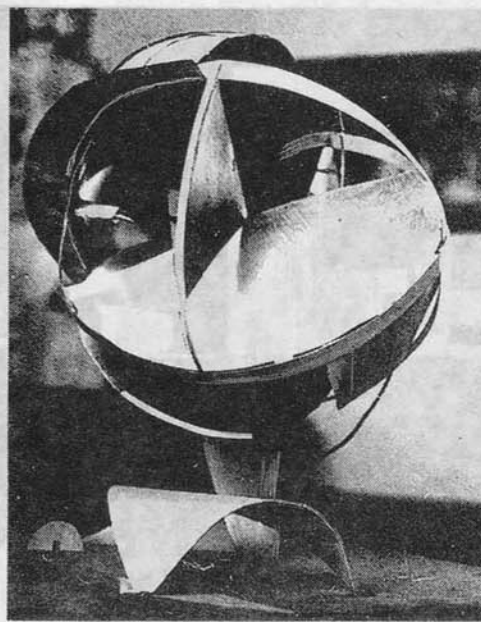
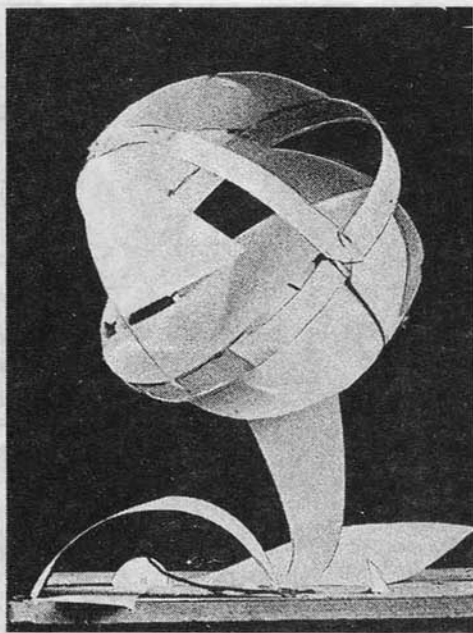
1	2	3
4	5	6
5	6	

1 - 4 - Выявление объемной формы определенной конфигурации (перевернутый конус), используя дополнительные пространственные элементы и подчеркивая; спиральное движение всей объемно-пространственной композиции; 5 - 6 - Построение объемной композиции на основе соотношения массы и опоры (куб на спиральной опоре)



1 - Примеры различных композиционных построений на тему - выявление и выражение объемной формы (экспозиция работ студентов); 2 - 3 - Построение объемной композиции на основе соотношения массы (куб) и опоры

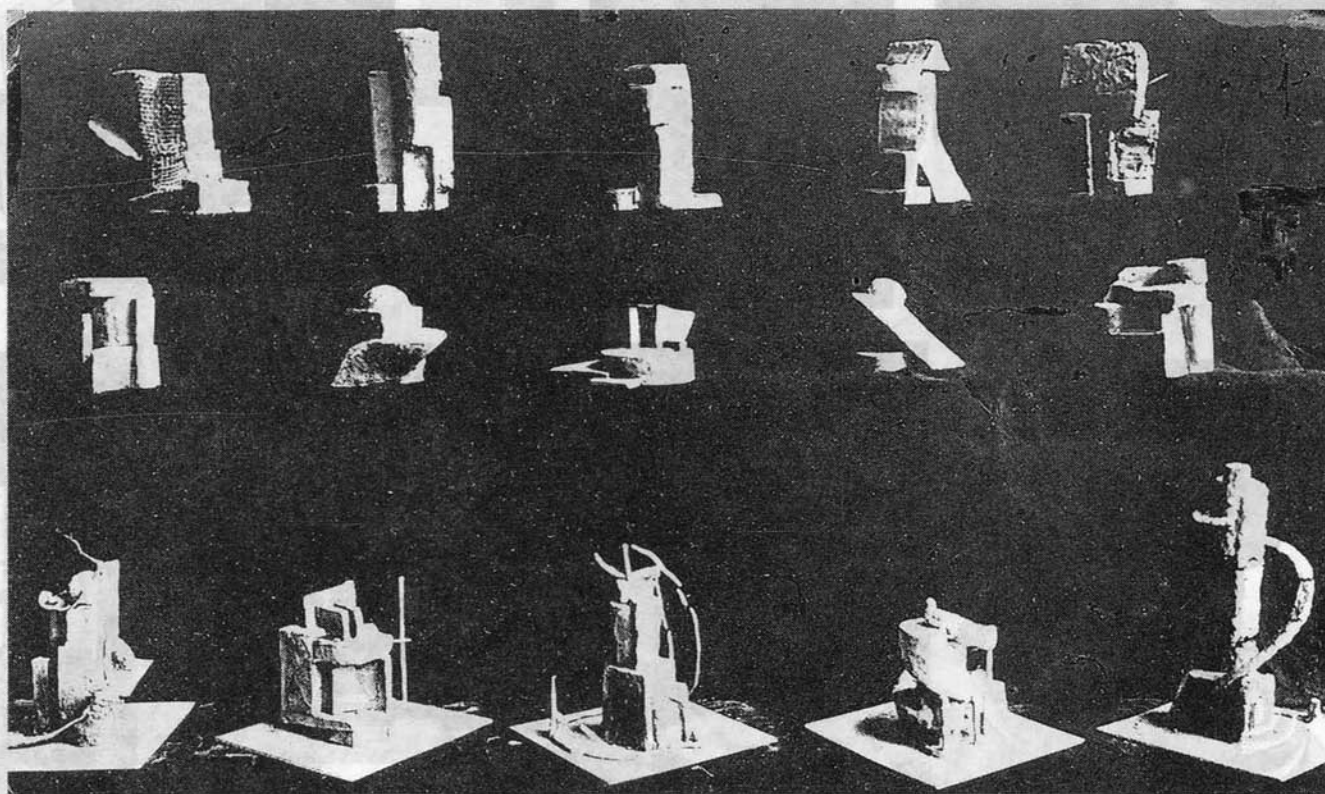
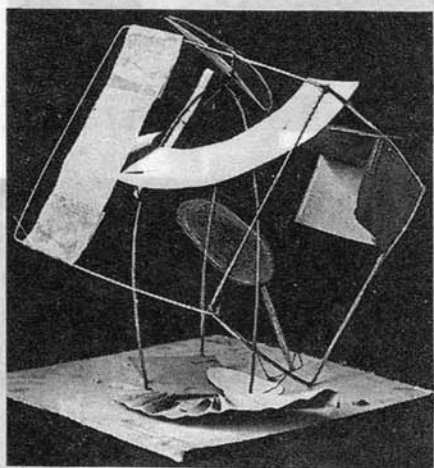
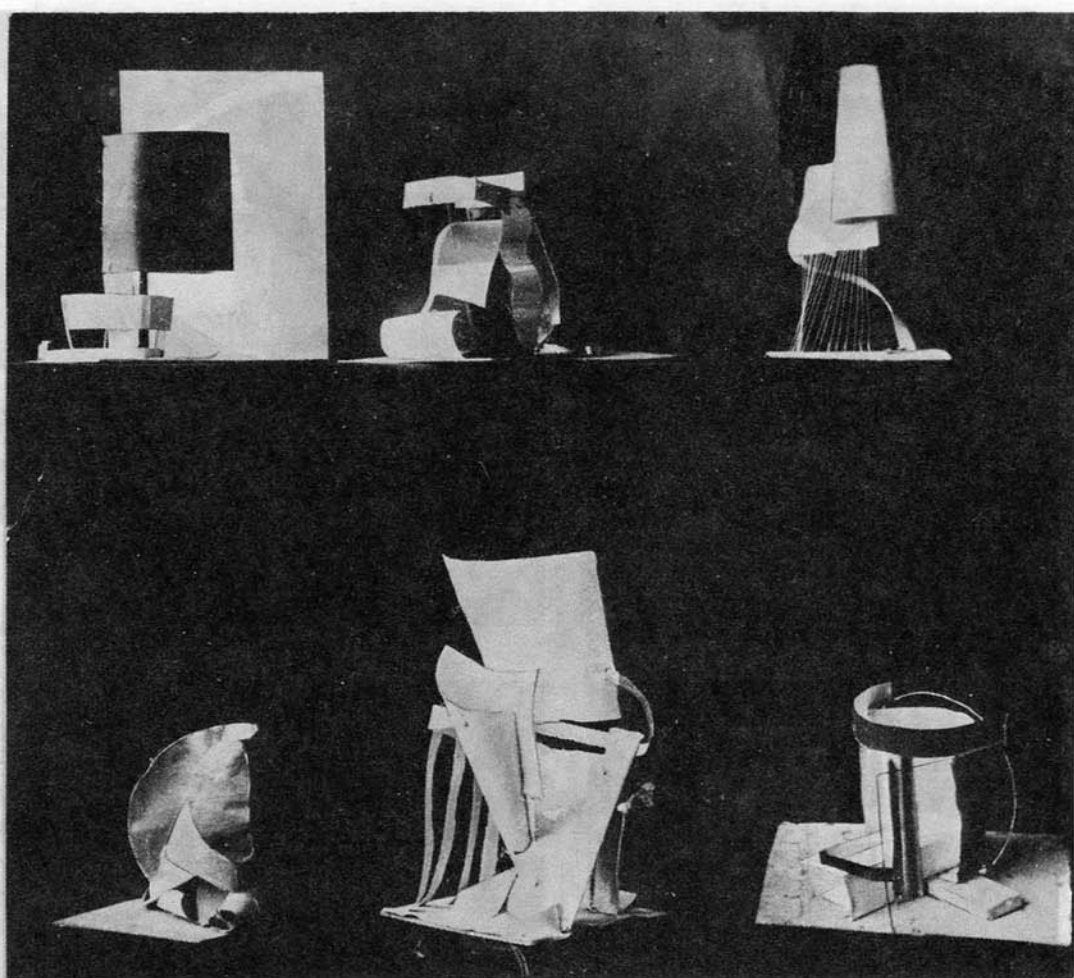
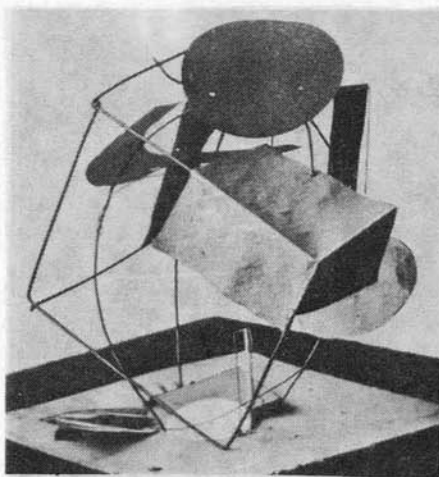
1 - 4 - Выявление объемной формы (экспозиция работ студентов); 2 - 3 - Построение объемной композиции на основе соотношения массы (куб) и опоры



1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - 9 - Построение объемной композиции на основе соотношения массы и опоры (шар, трансформированный цилиндр и другие трансформированные геометрические формы подняты над горизонтальной плоскостью). Два объекта показаны с двух точек зрения (пары фотографий: 1 и 2, 4 и 5)

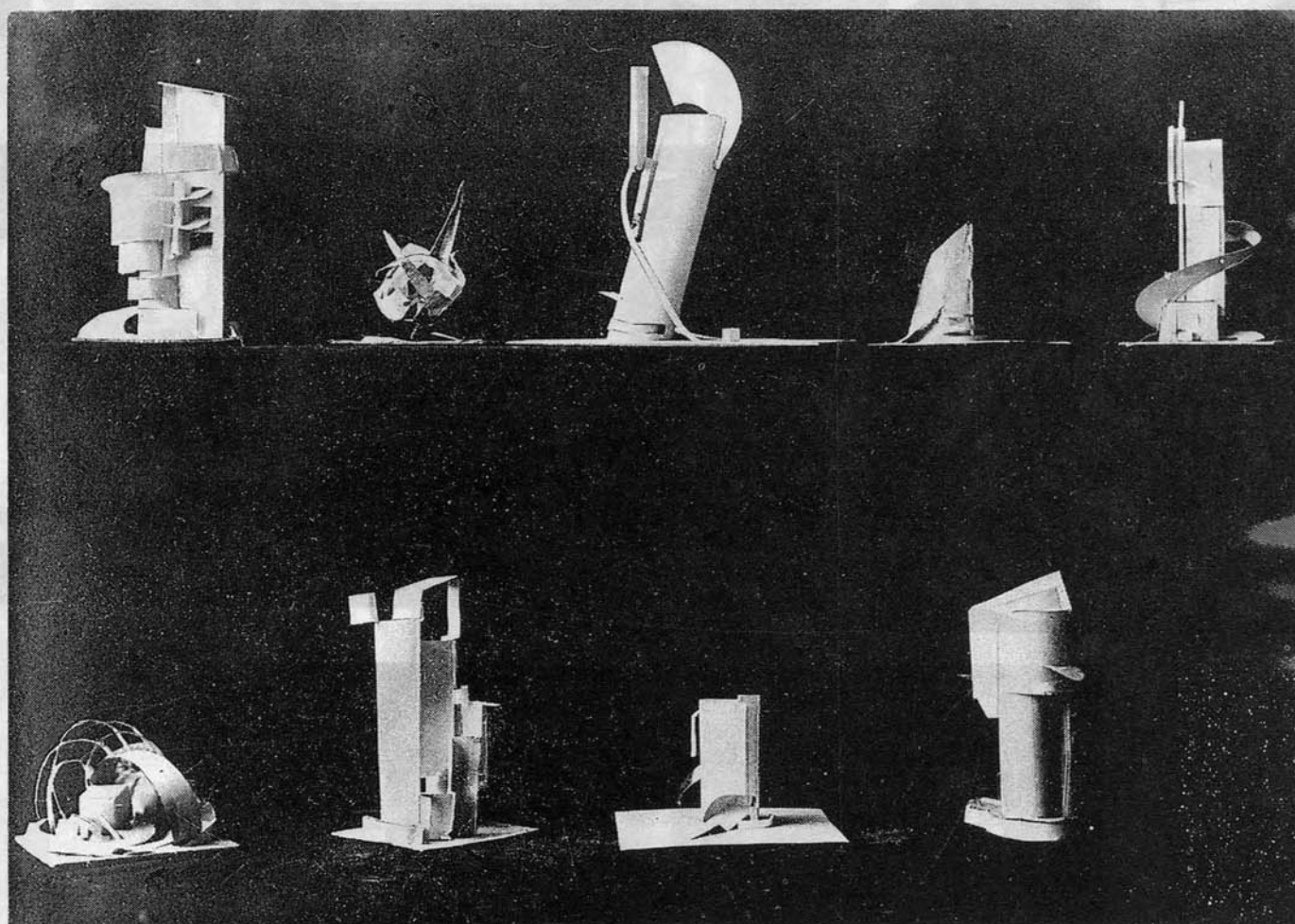
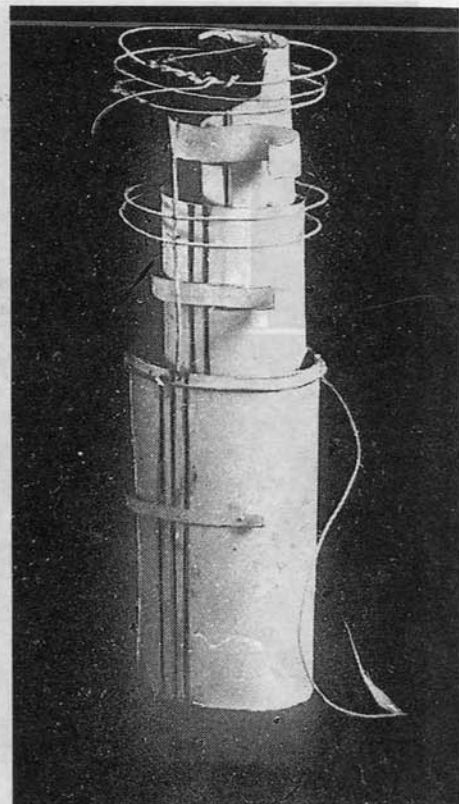
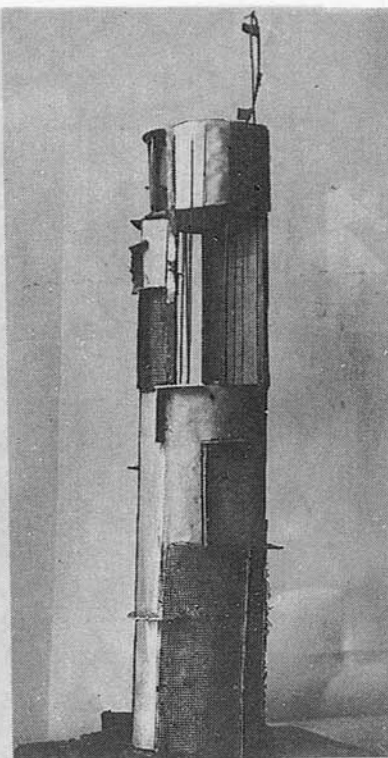
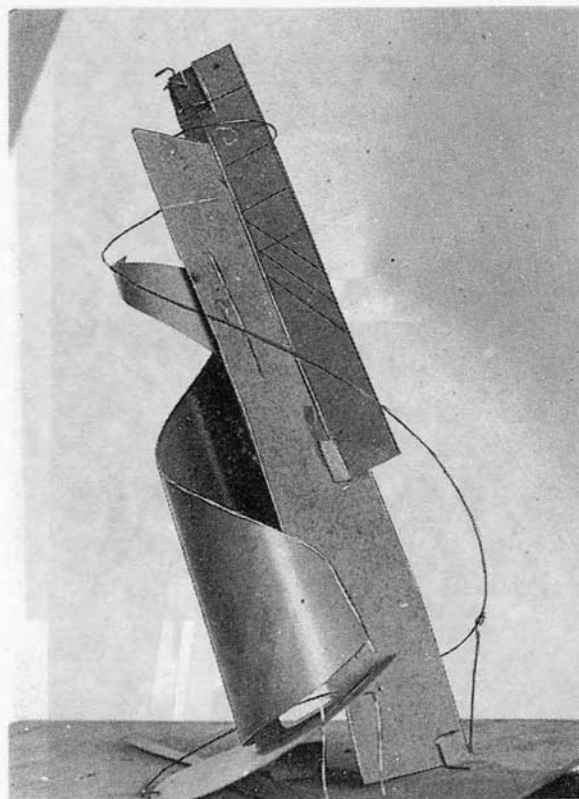
1
2



1	3
2	
4	

1 - 2 - Построение кубической формы на основе сочетания массы и пространства (два фото одного объекта); 3 - 4 - Примеры различных композиционных построений на тему выявления и выражение объемной формы (экспозиции работ студентов)

5	6	7
8	9	10
11	12	13

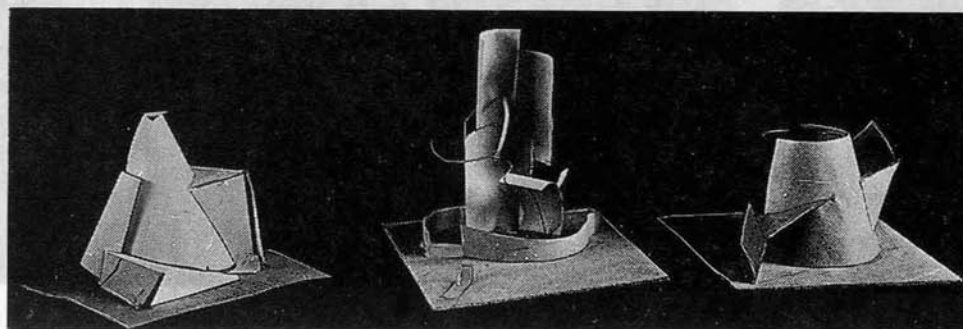
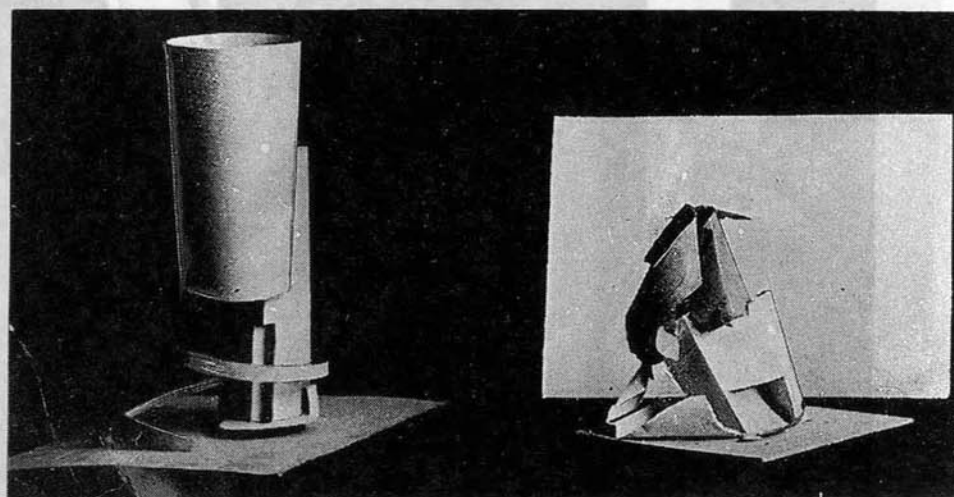
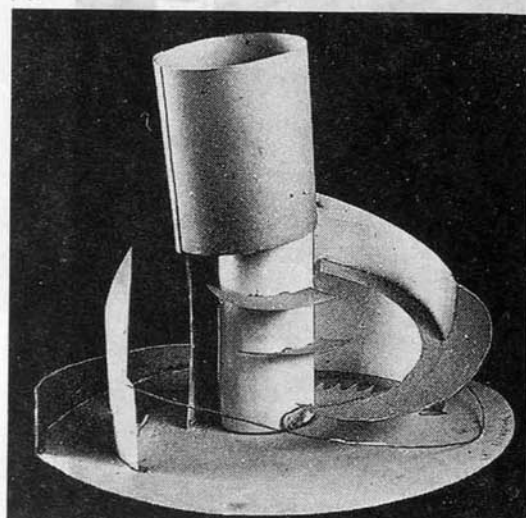
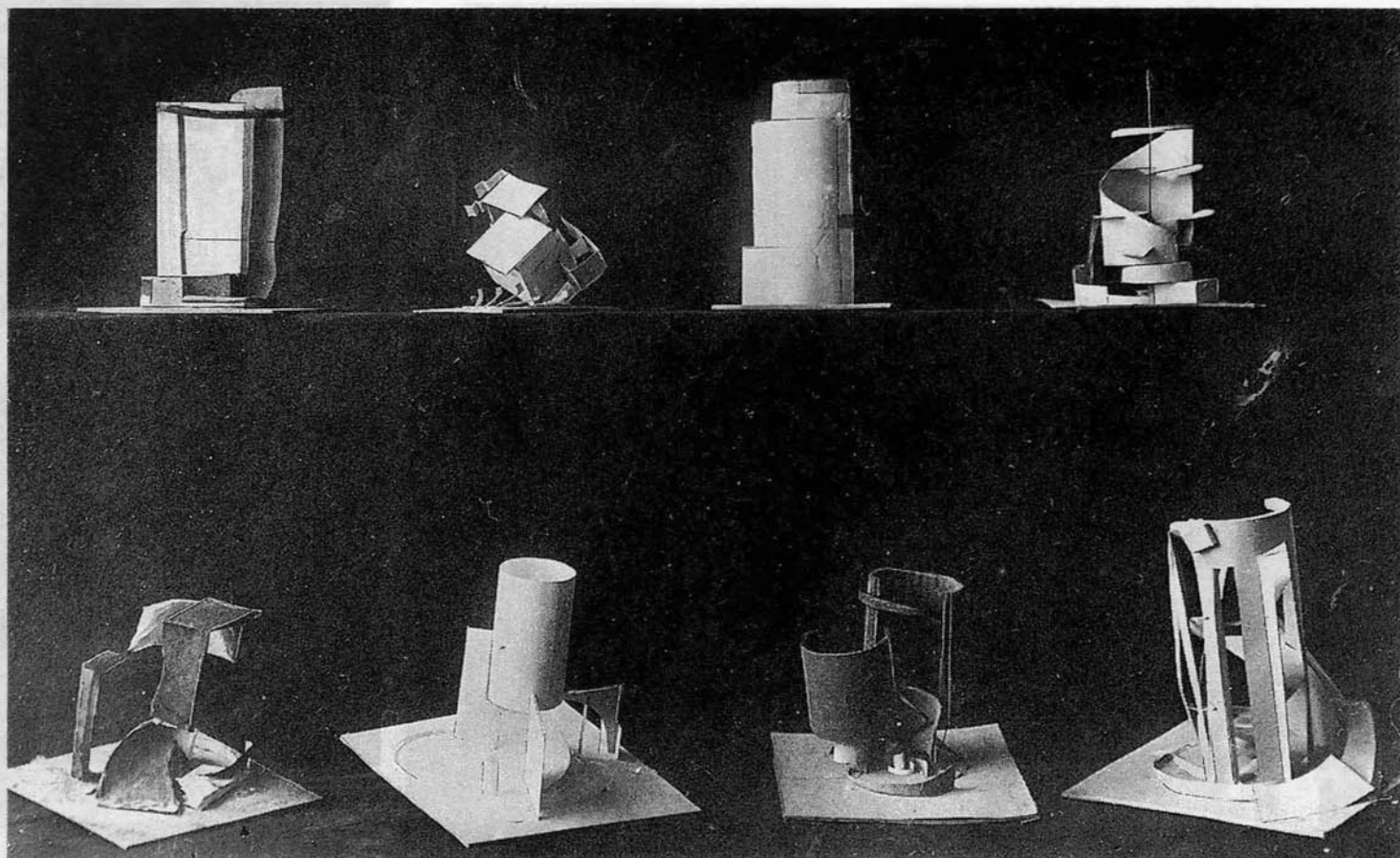


1	2	3
4	5	6
7	4	9

1 - 3 - Выявление конкретной объемной формы (цилиндр) с включением; дополнительных элементов в пространстве; 4 - Примеры различных композиционных построений на тему - выявление и выражение объемной формы (экспозиция работ студентов)

1 - Примеры различных композиционных построений на тему - выявление и выражение объемной формы (экспозиция работ студентов); 2 - 4 - Примеры различных композиционных построений на тему - выявление и выражение объемной формы (экспозиция работ студентов)

1	2
3	4

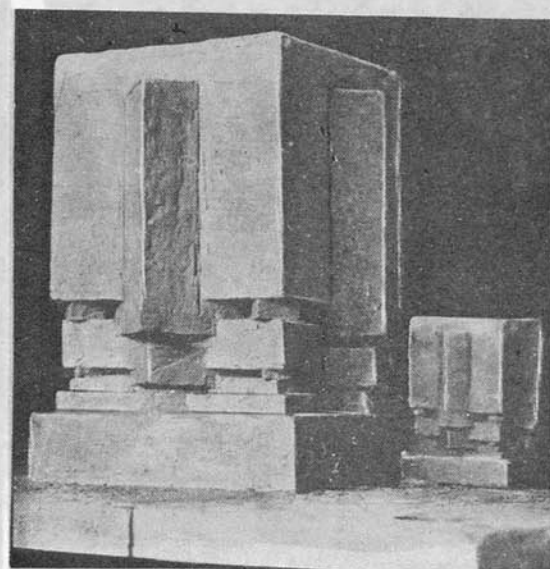
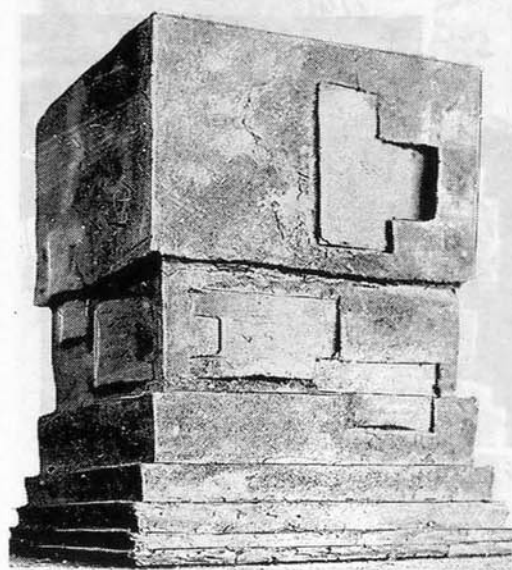
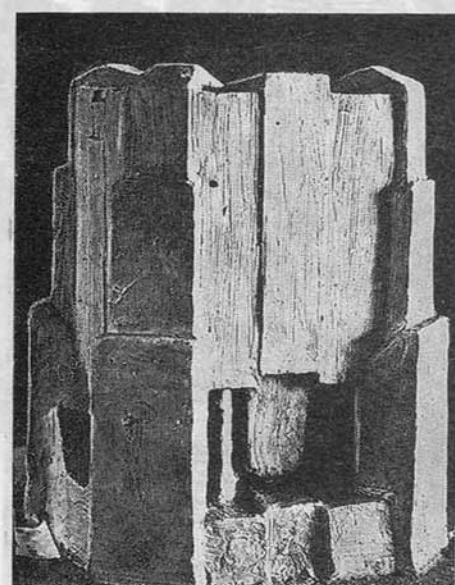
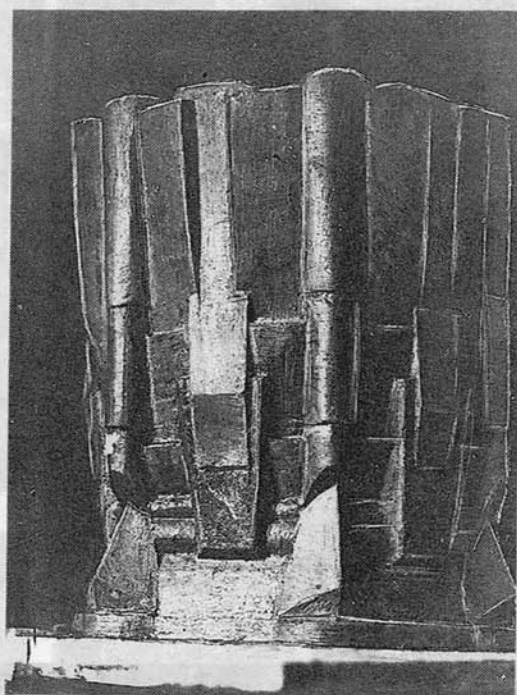
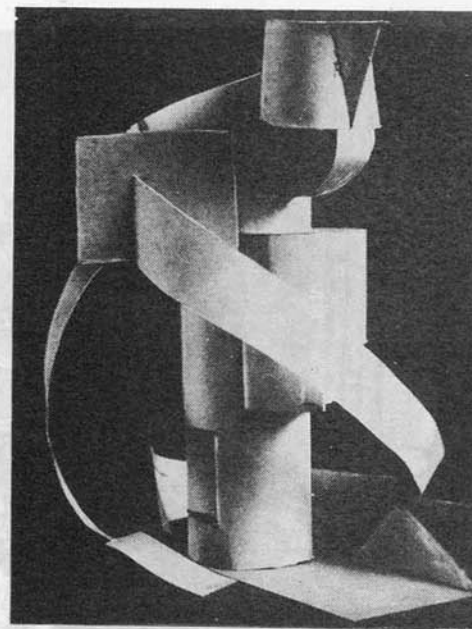
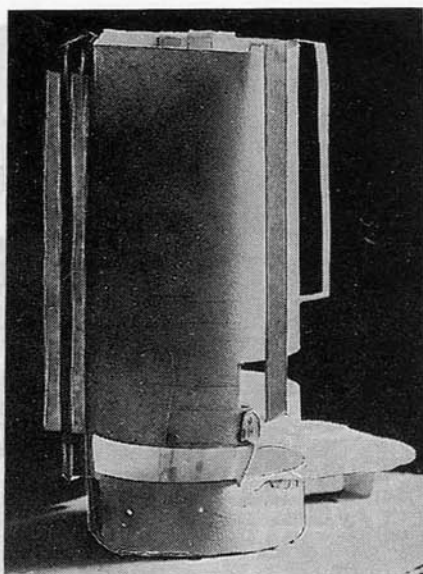


1	2	3
2	1	
2	3	
4		

1 - Примеры различных композиционных построений на тему - выявление и выражение объемной формы (экспозиция работ студентов); 2 - 4 - Выявление конкретной объемной формы (цилиндр, конус) с включением дополнительных элементов в пространстве

1 - 3 - Выявление конкретной объемной формы (цилиндр, конус) с включением дополнительных элементов в пространстве

3	2	1

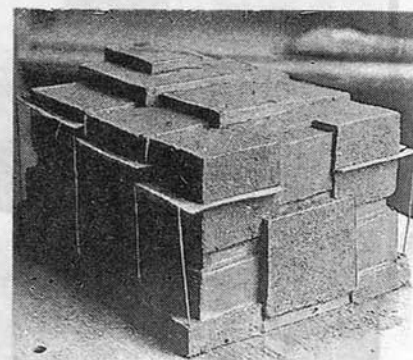
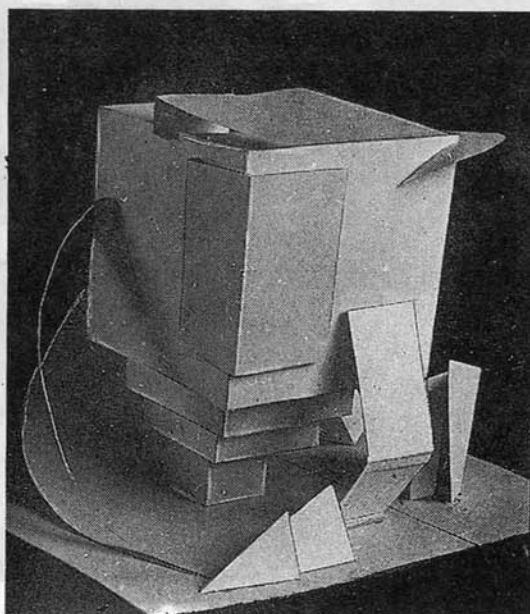
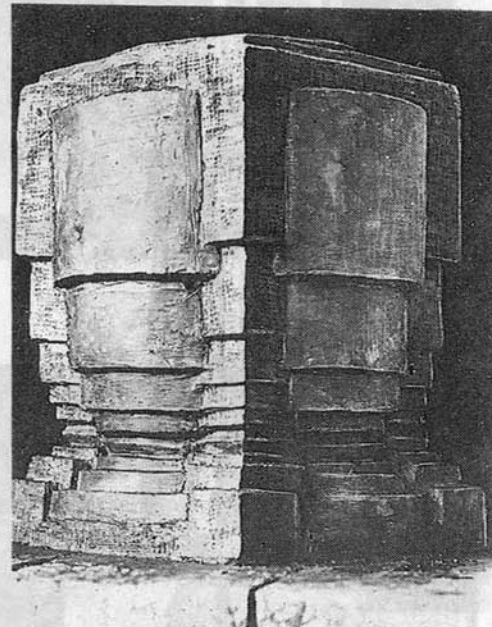
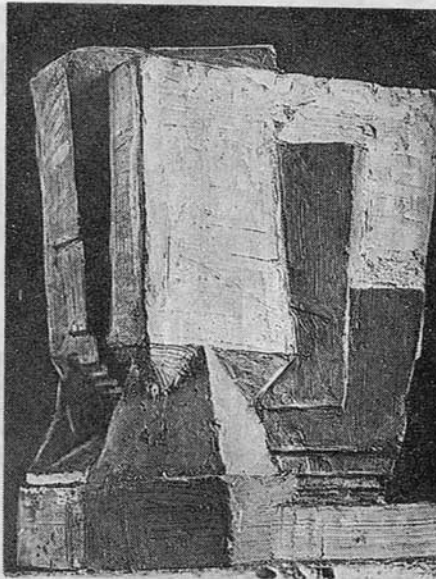
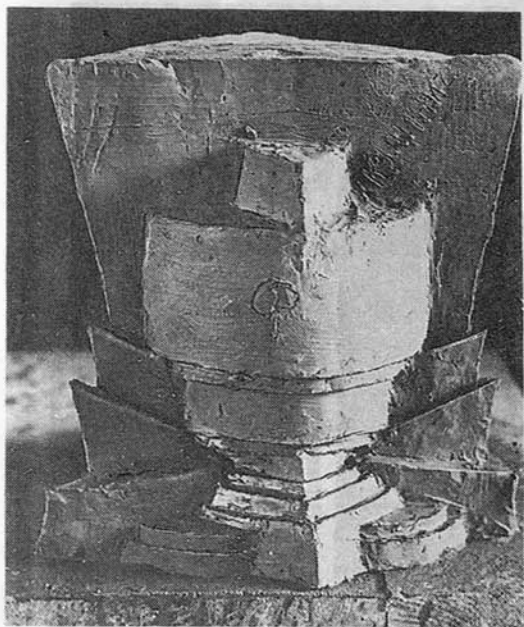
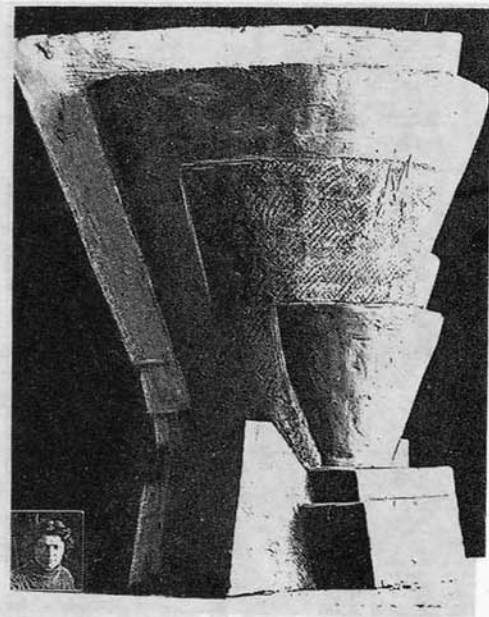
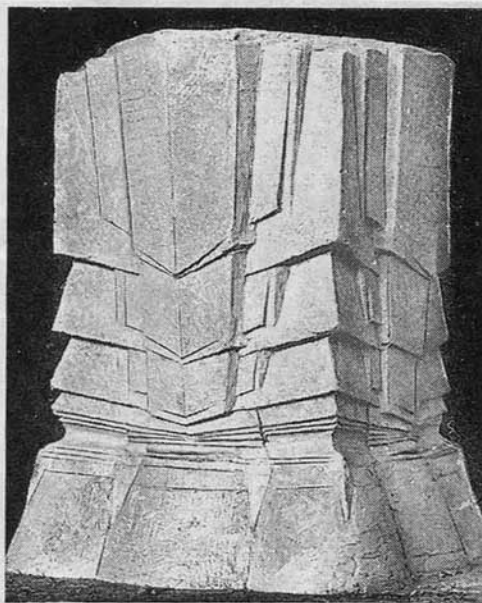
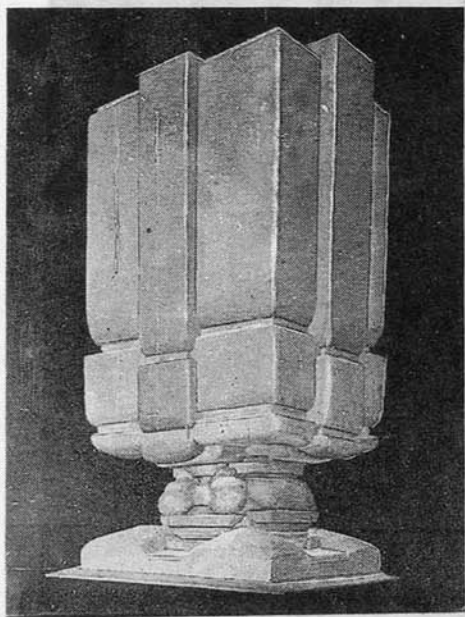


1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - Студенту макетов (задание на форму); 2 - 3 - Выявление конкретной объемной формы (цилиндр) с включением дополнительных элементов в пространстве; 4 - 9 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса

1 - 3 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса

3	2	1
6	3	4
9	8	7

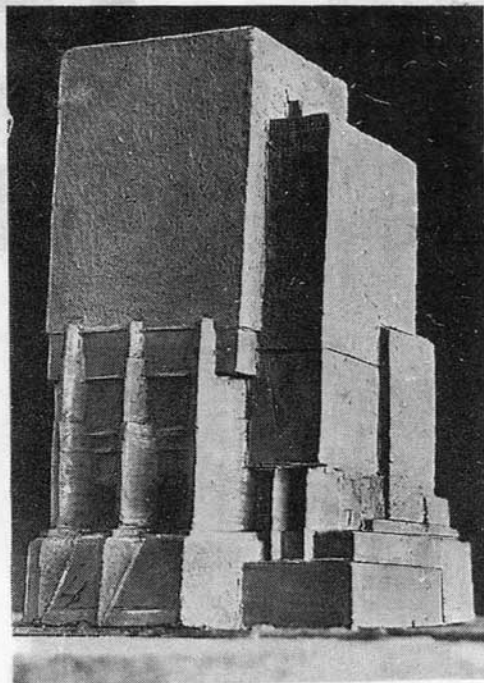
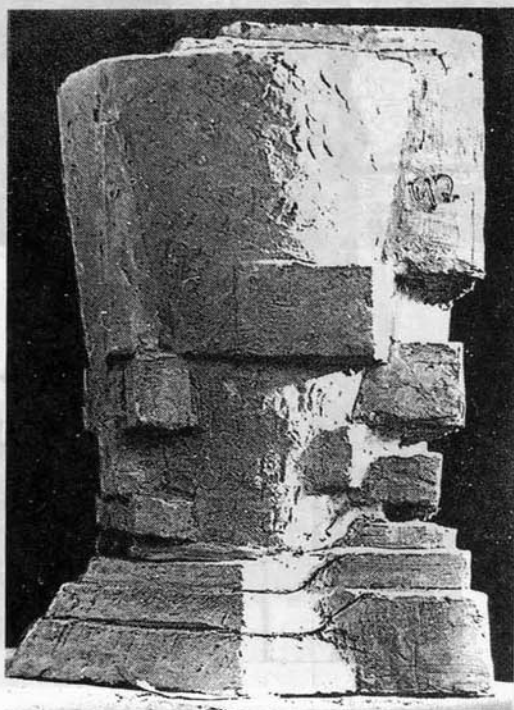


1	2	3
4	5	6
7	8	9

1 - 9 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса

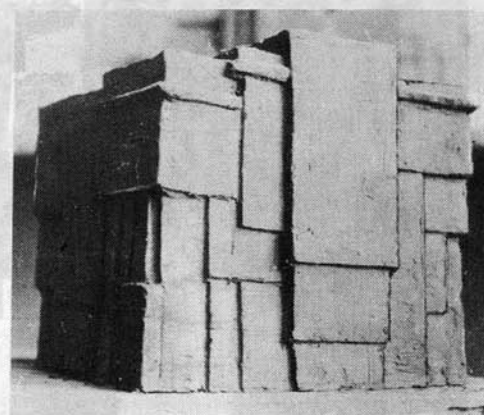
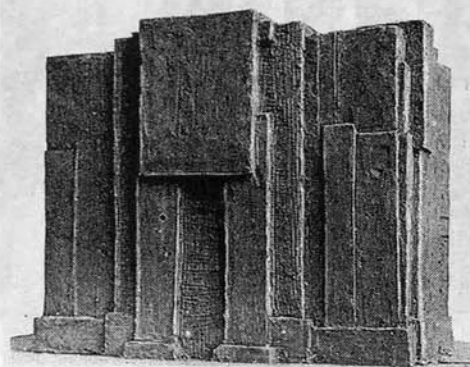
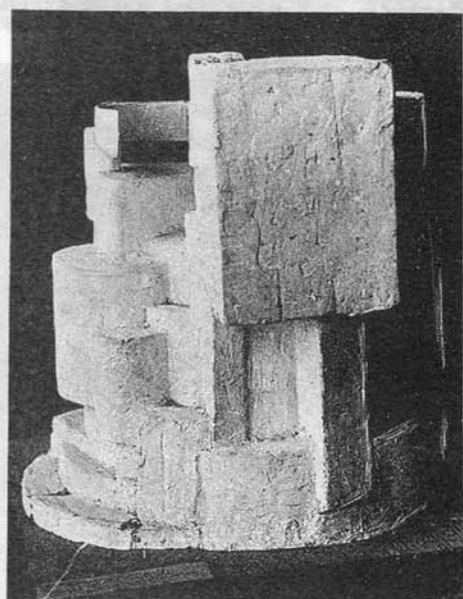
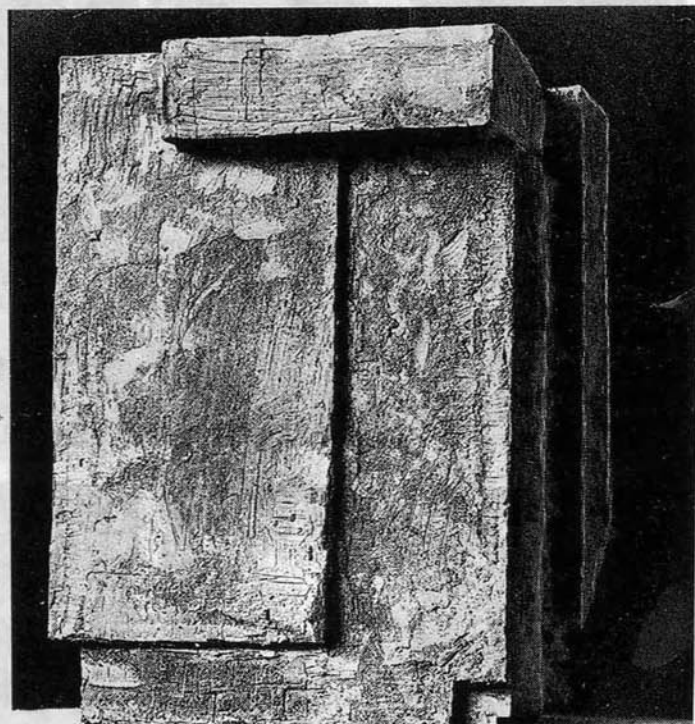
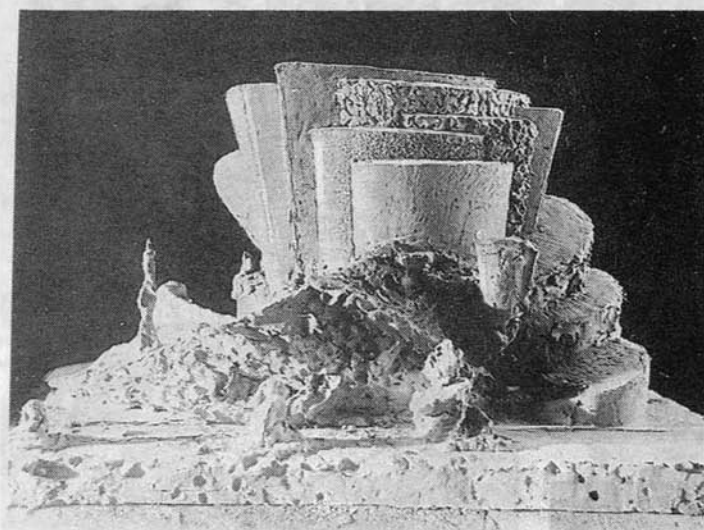
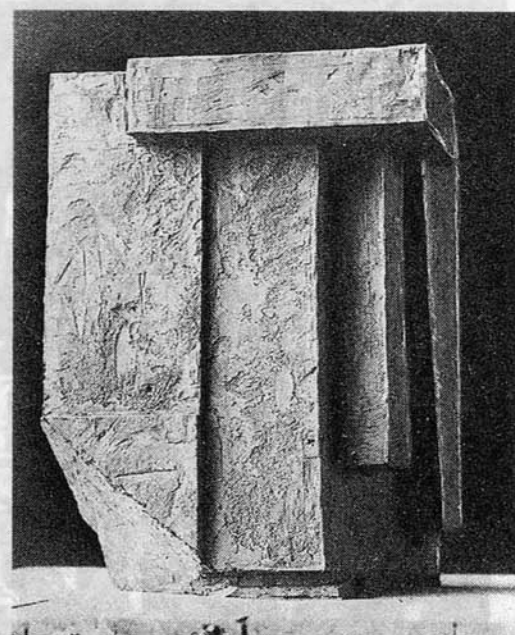
1 - 9 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса

3	2	1
6	5	4
9	8	7



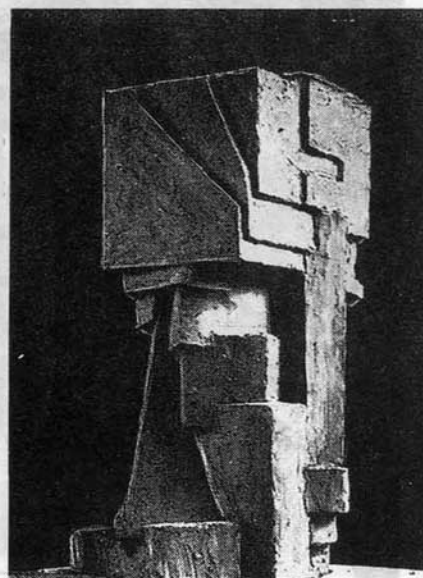
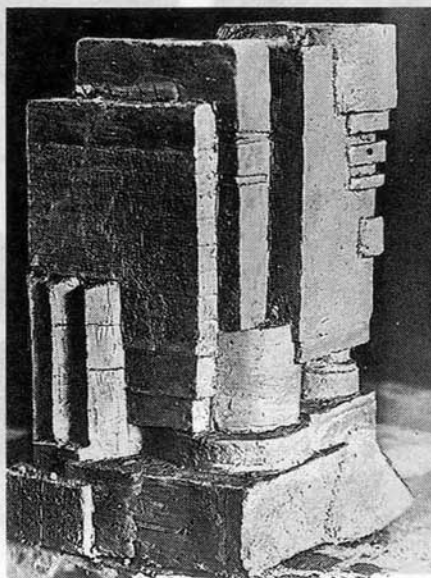
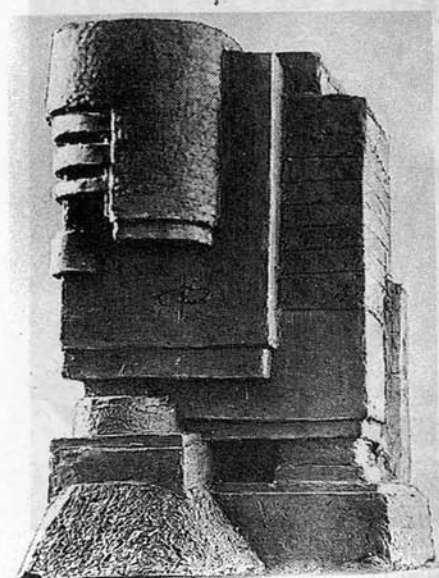
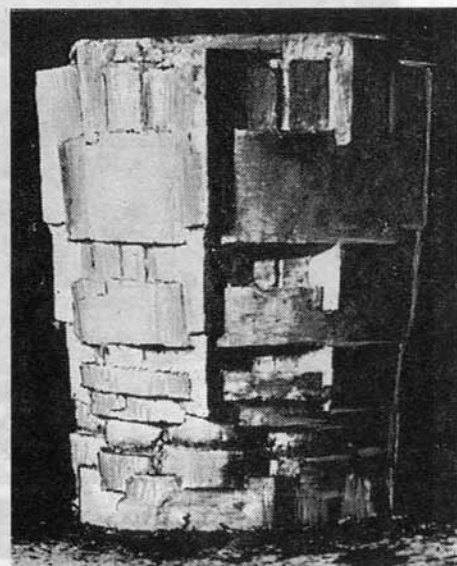
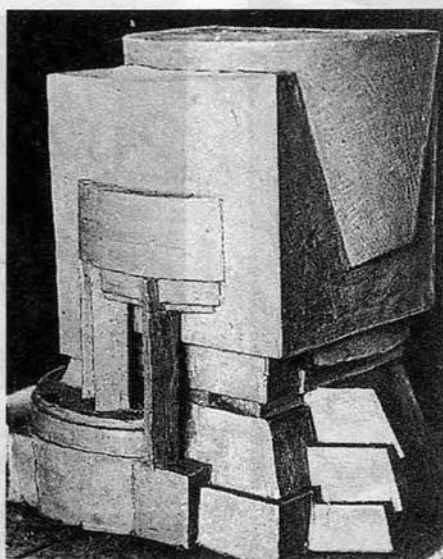
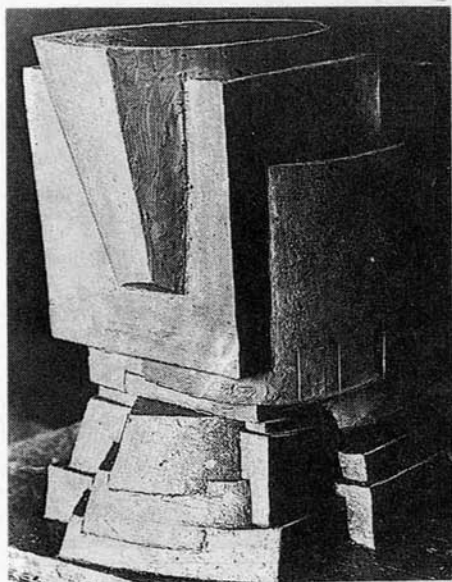
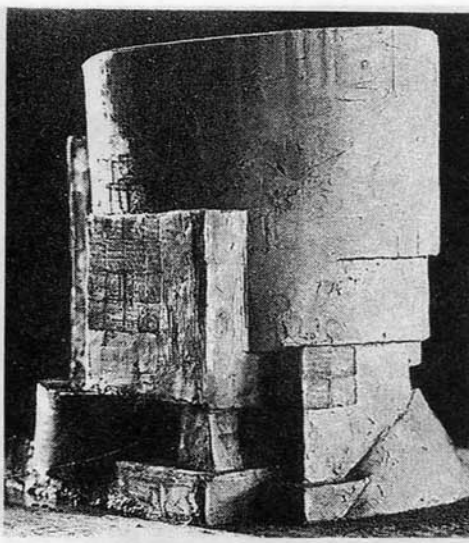
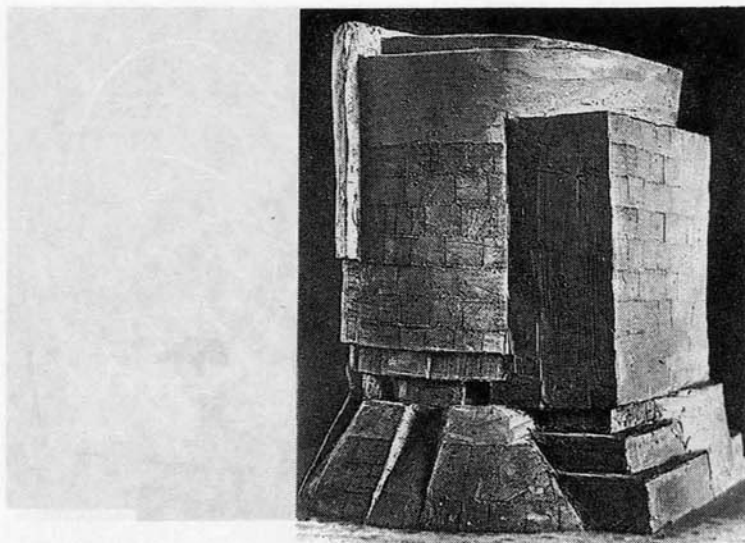
1 - Экспозиция работ одной студенческой группы на тему - выявление и выражение массы и веса, 1927-1928 уч. год. Студенты у своих работ; 2 - 4 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса

1 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса; 2 - 4 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса



1	2	3
3	4	5
5	6	7

1 - 7 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса (в том числе по два фото с одного объекта - две пары: 1 и 3, 2 и 4)



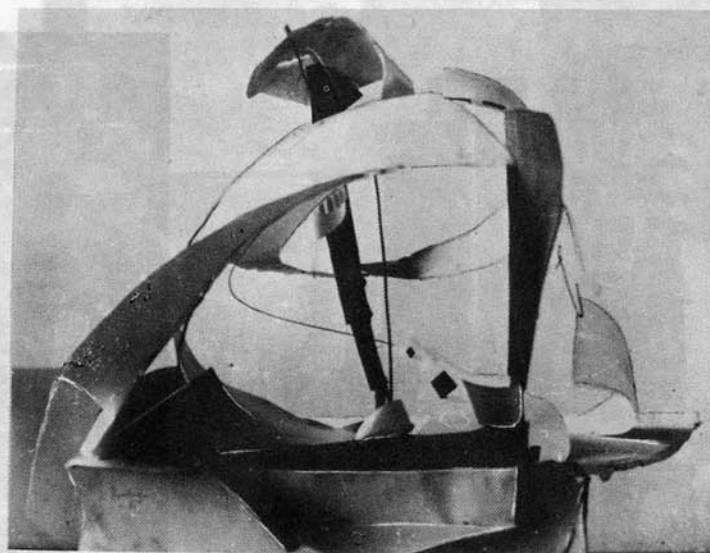
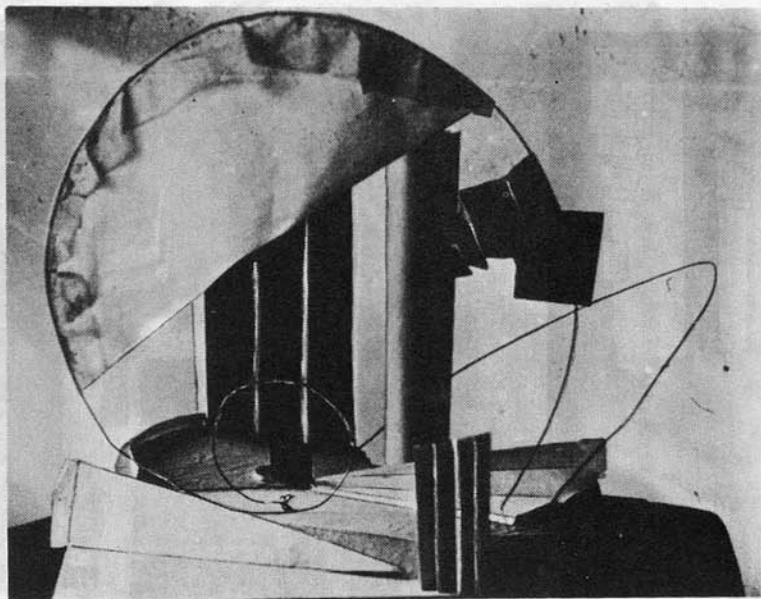
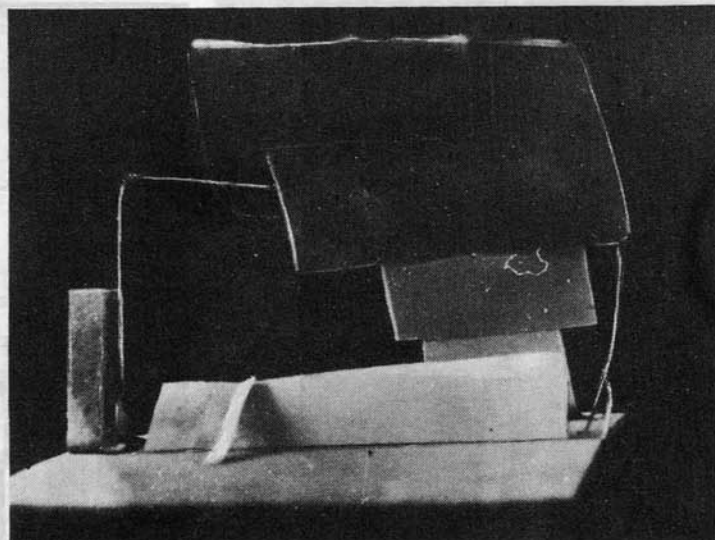
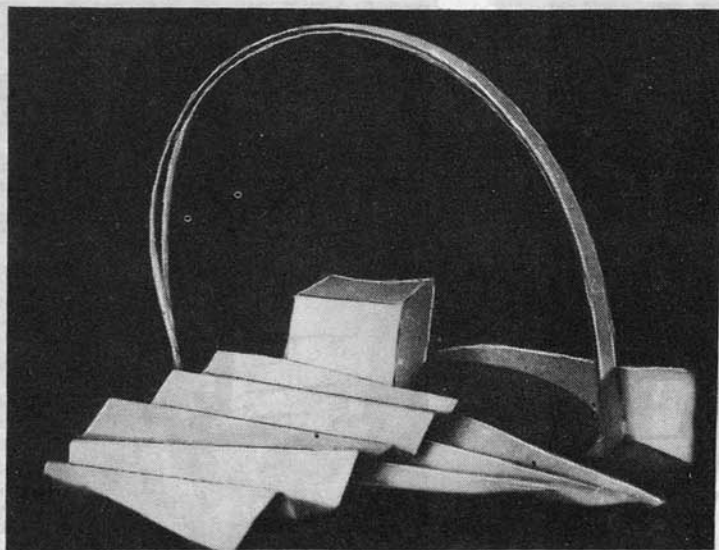
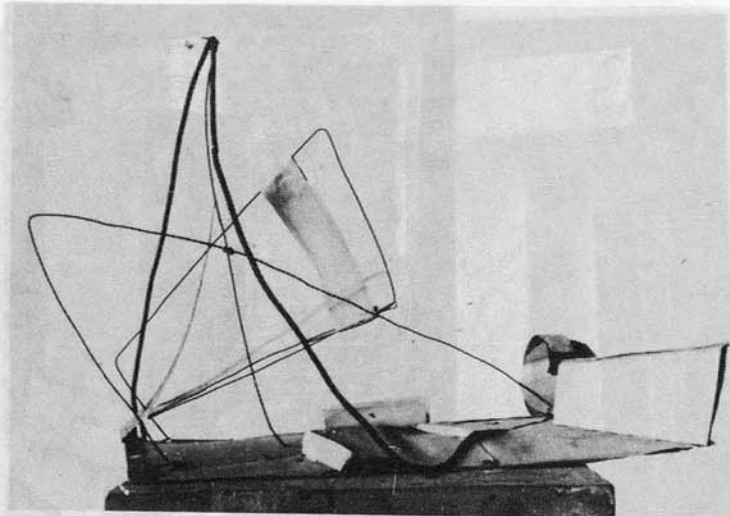
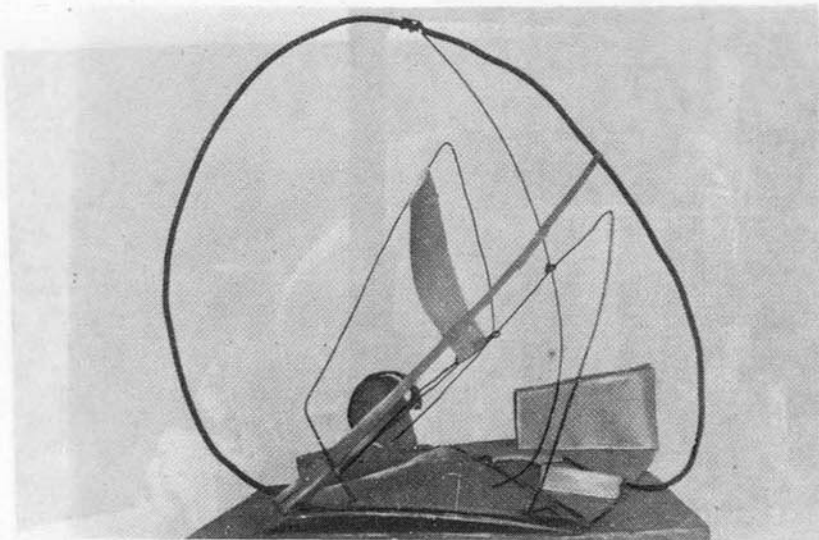
1 - 8 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса (в том числе по два фото с одного объекта - три пары: 1 и 2; 3 и 4; 6 и 7)

решение, т.е. в расчете на восприятие с одной стороны. Два фото с одного объекта - при различном освещении (рис. 5 и 6)

1 - 8 - Построение объемной формы с выявлением и выражением массы и веса (в том числе по два фото с одного объекта - три пары: 1 и 2; 3 и 4; 6 и 7)

1	2	
3	4	5
6	7	8

1	2
3	4
6	8

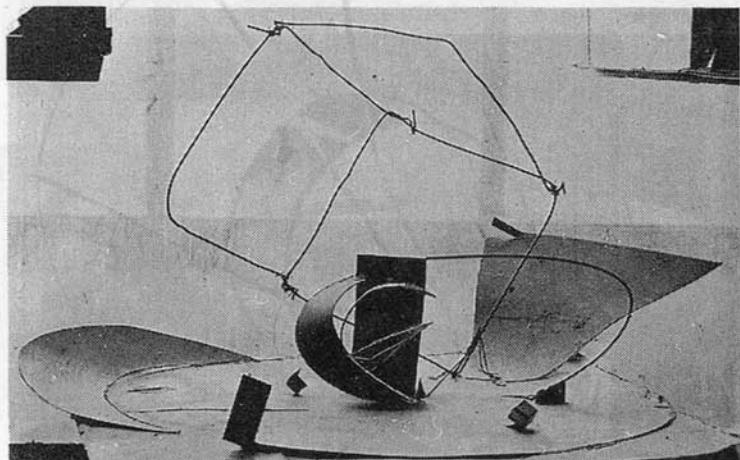
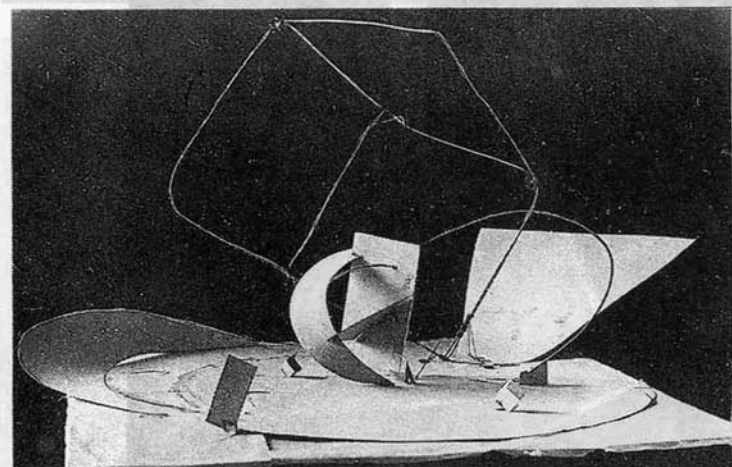
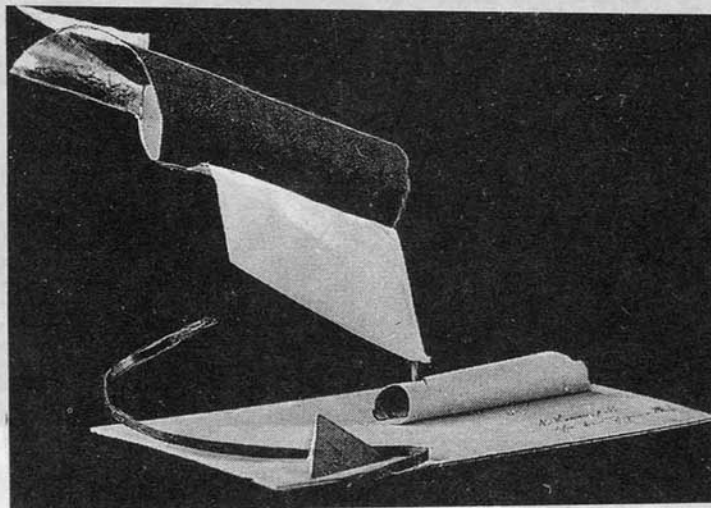
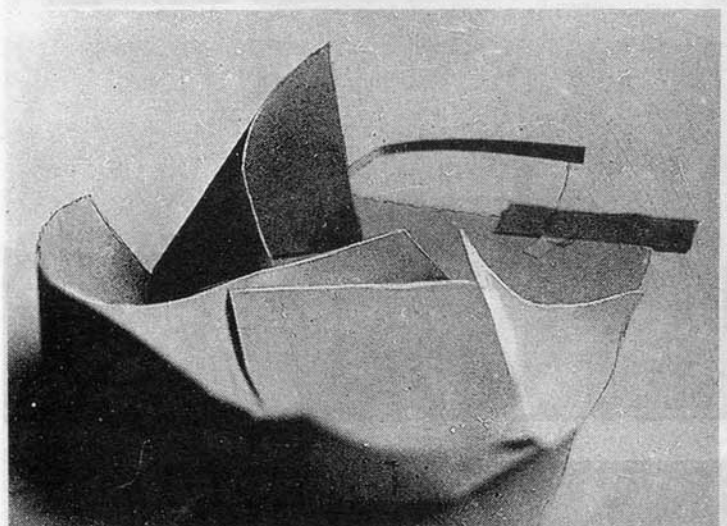
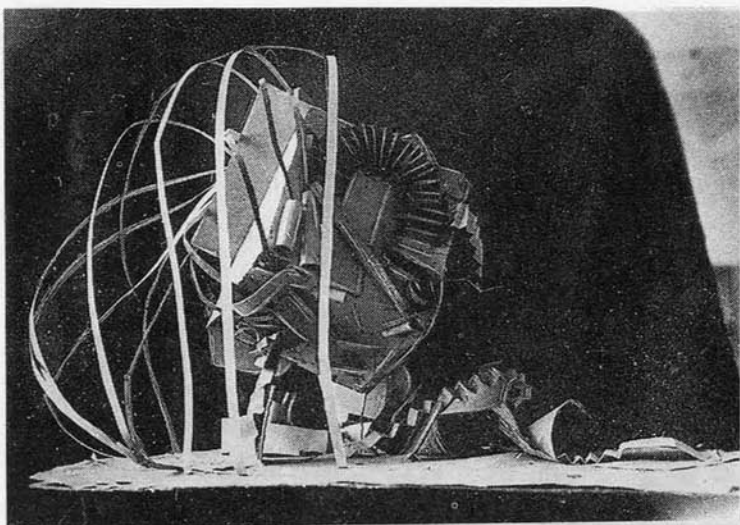
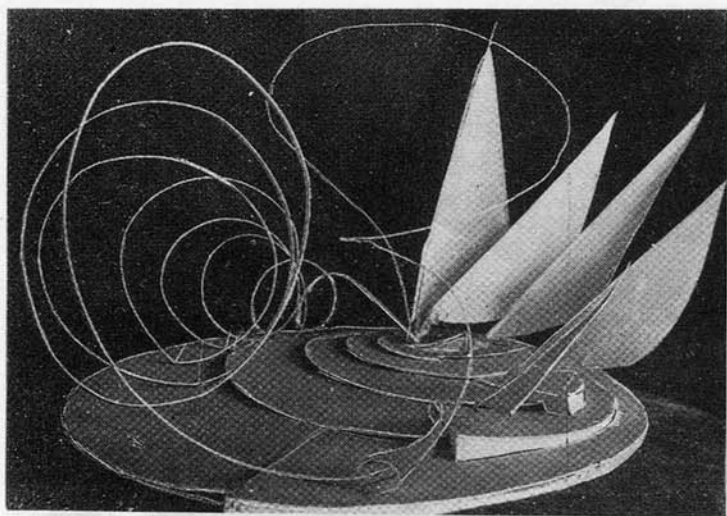


1	2
3	4
5	6

1-6 - Организация пространства над горизонтальной плоскостью (прямоугольной, квадратной, круглой). В основном это фронтально-пространственное решение, т.е. в расчете на восприятие с одной стороны. Это хорошо видно на примере двух фото с одного объекта (рис. 1 и 2)

1-6 - Организация пространства над горизонтальной плоскостью (прямоугольной, квадратной, круглой). В основном это фронтально-пространственное решение, т.е. в расчете на восприятие с одной стороны. Это хорошо видно на примере двух фото с одного объекта (рис. 1 и 2)

2	1
3	4
5	6

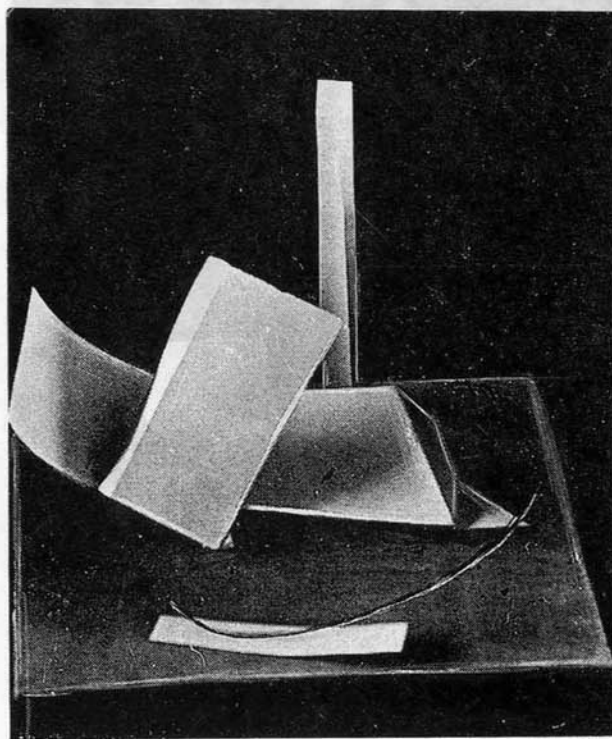
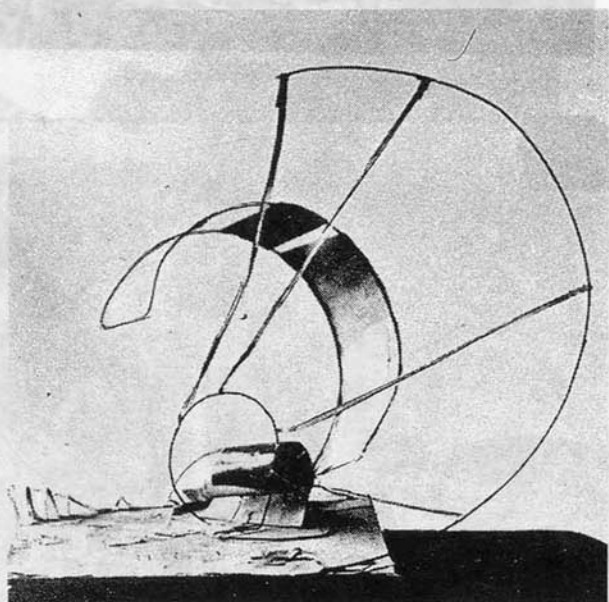
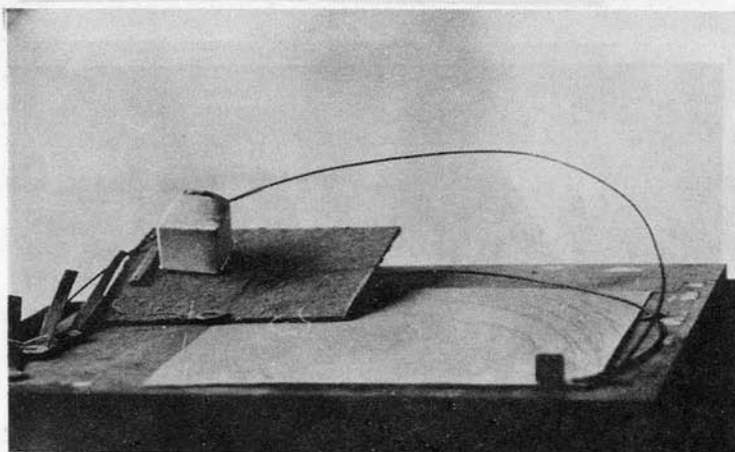
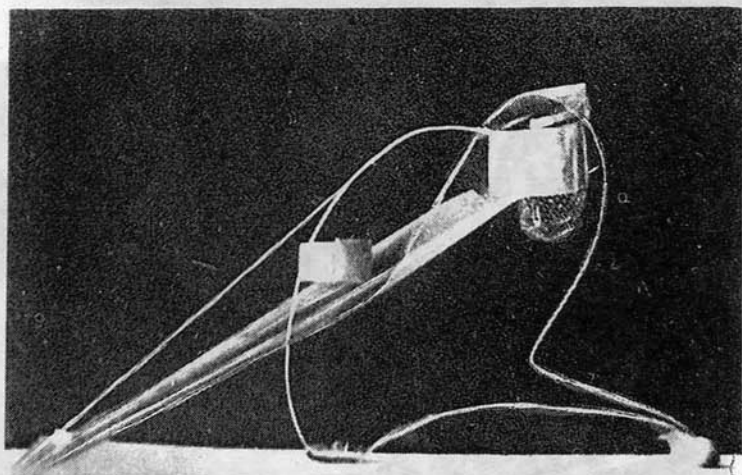
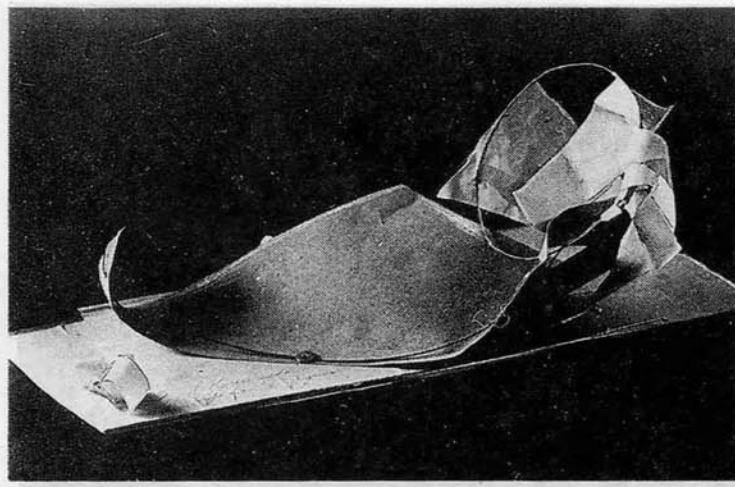
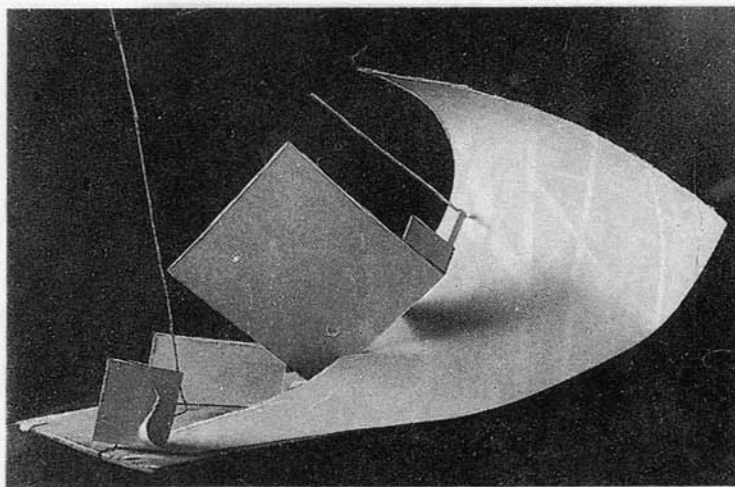


1-6 - Организация пространства над горизонтальной плоскостью (прямоугольной, квадратной, круглой). В основном это фронтально-пространственное решение, т.е. в расчете на восприятие с одной стороны. Два фото с одного объекта - при различном освещении (рис. 5 и 6)

1	2
3	4
5	6

1-6 - Организация пространства над горизонтальной плоскостью (прямоугольной, квадратной, круглой). В основном это фронтально-пространственное решение, т.е. в расчете на восприятие с одной стороны. Два фото с одного объекта - при различном освещении (рис. 5 и 6)

5	6
4	3
2	1



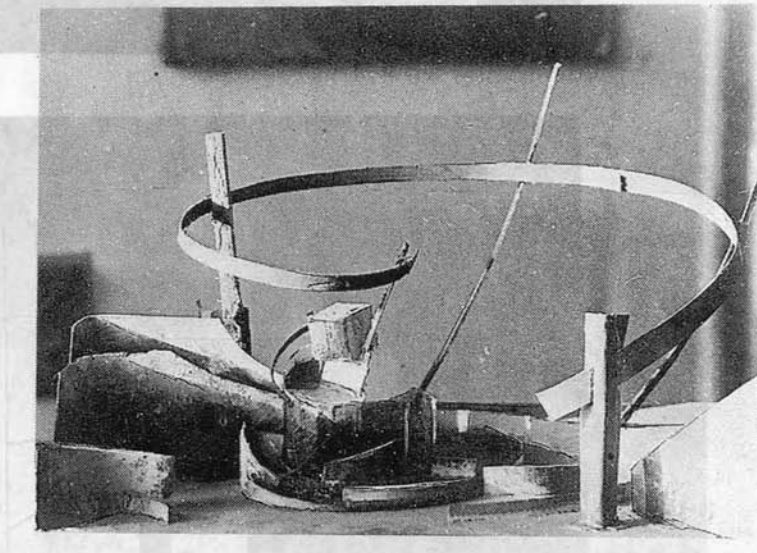
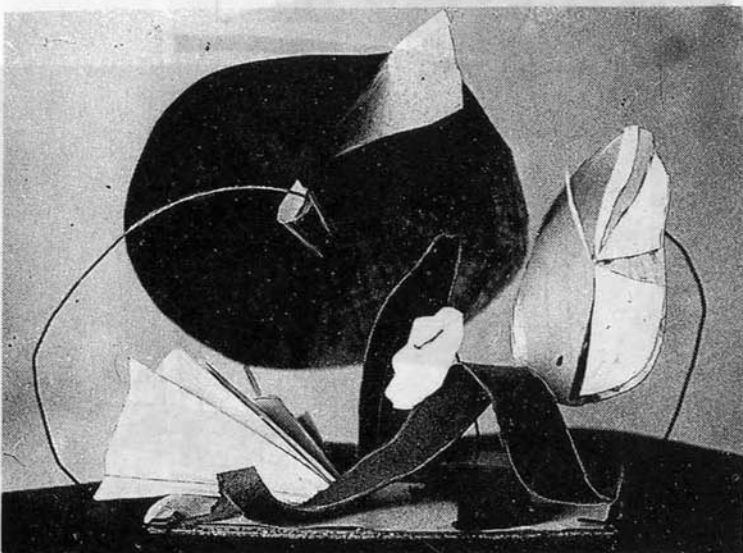
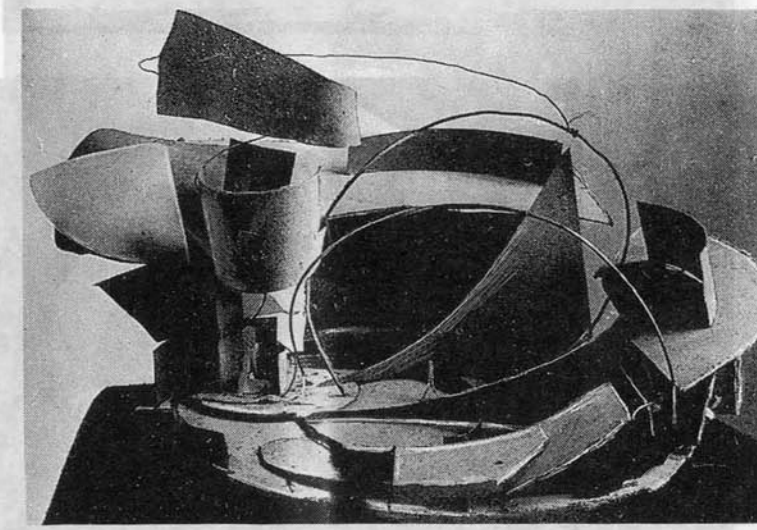
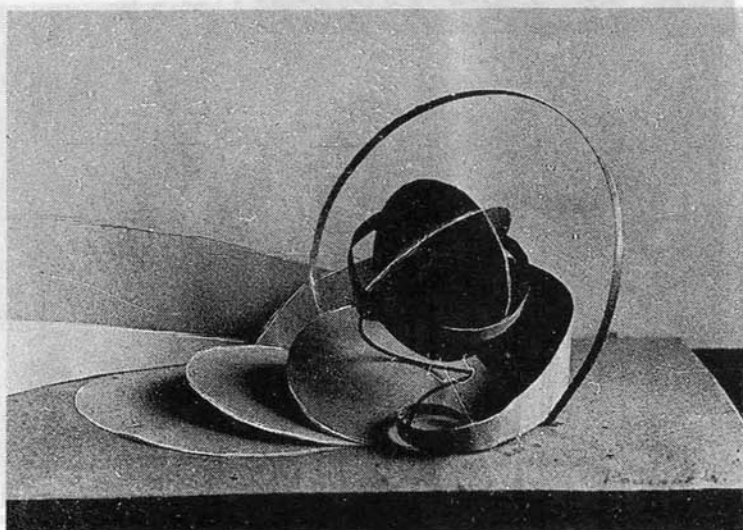
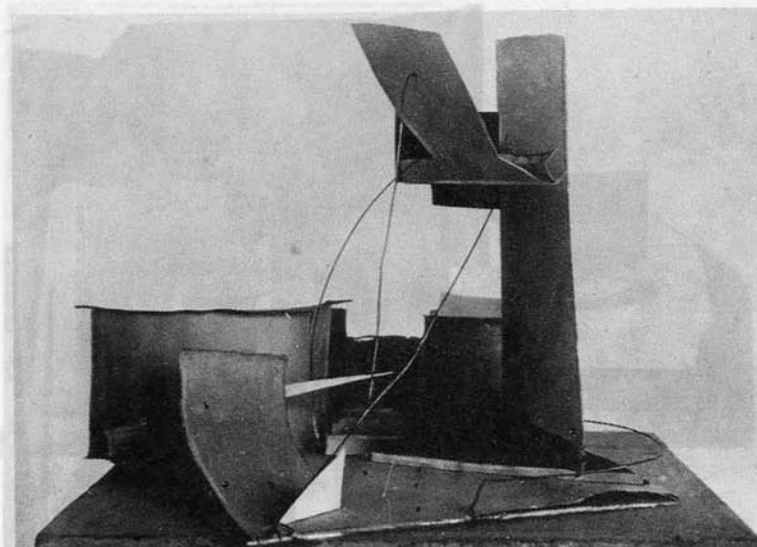
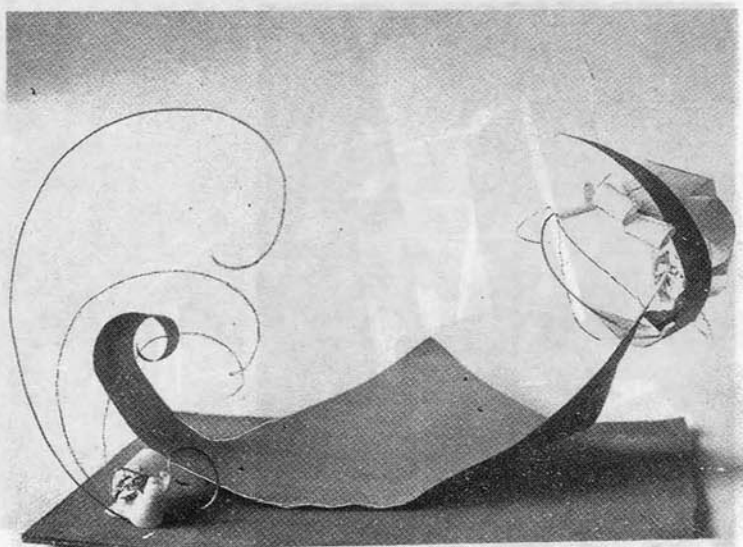
1	2
3	4
5	6

1-6 - Организация пространства над горизонтальной плоскостью (прямоугольной, квадратной). В основном это фронтально-пространственное решение, т.е. в расчете на восприятие с одной стороны.

хорошо видно на примере двух фото сочного объекта (рис. 1 и 2)

1-6 - Организация пространства над горизонтальной плоскостью (прямоугольной, квадратной). В основном это фронтально-пространственное решение, т.е. в расчете на восприятие с одной стороны.

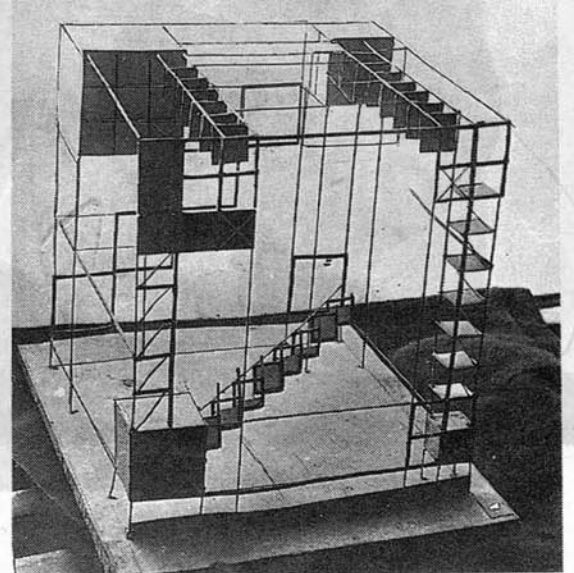
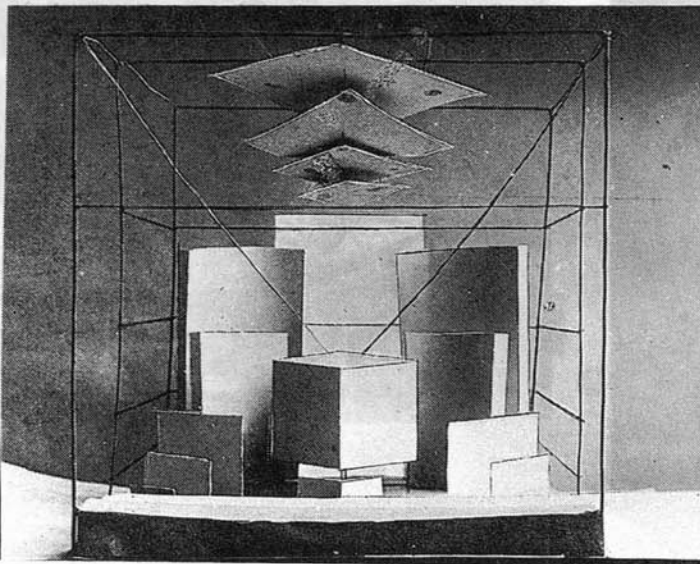
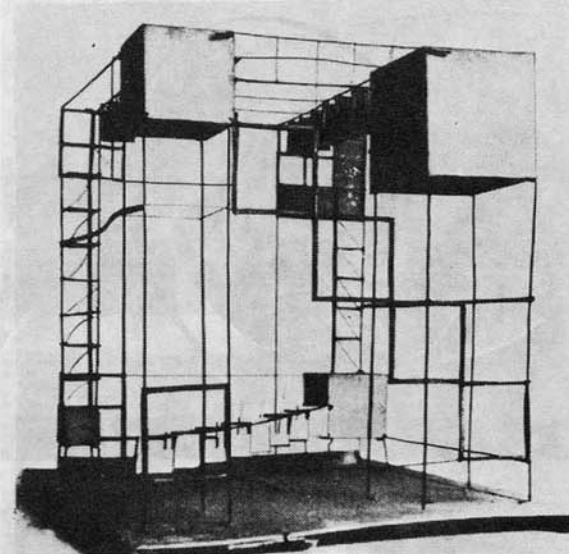
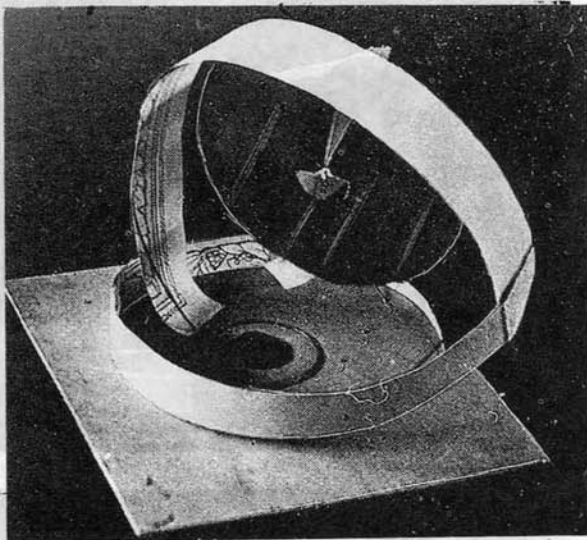
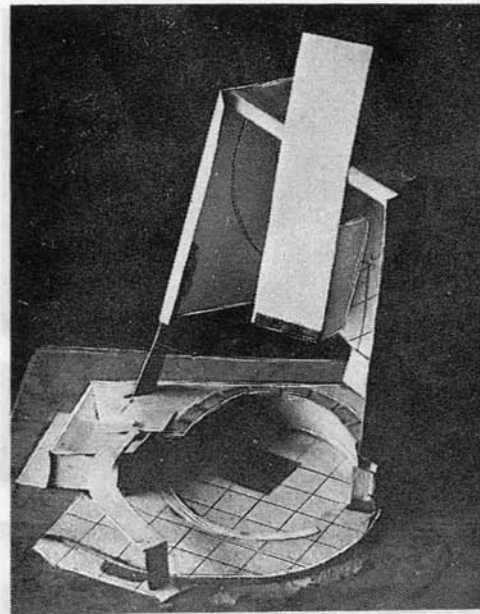
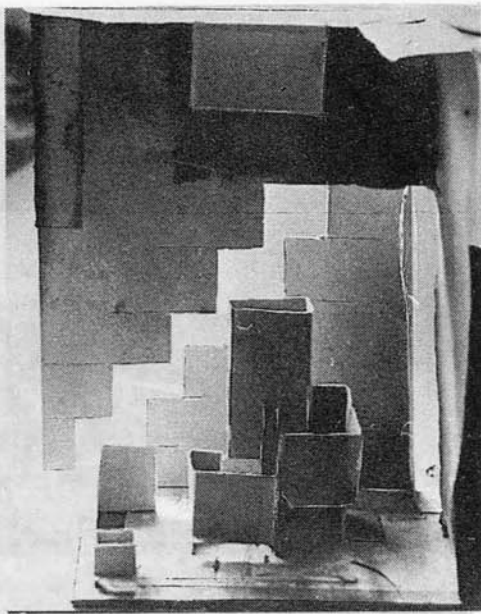
5	1
4	6
6	3



Организация пространства над горизонтальной плоскостью (прямоугольной, квадратной, круглой). В основном это фронтально-пространственное решение, т.е. в расчете на восприятие содной стороны.

1	2
3	4
5	6

5	1
4	6
3	2

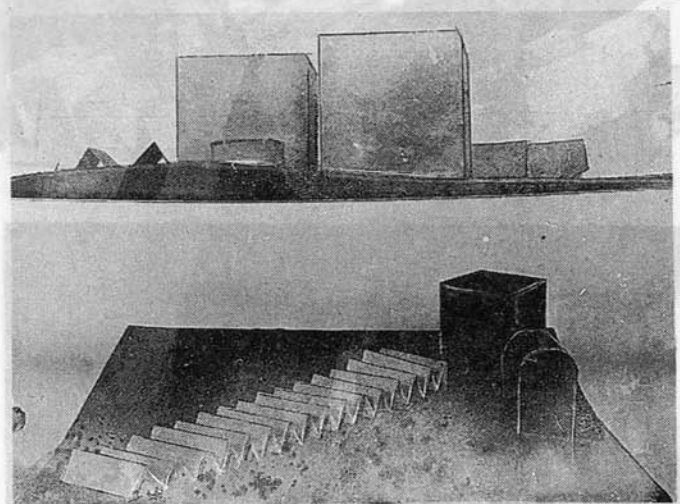
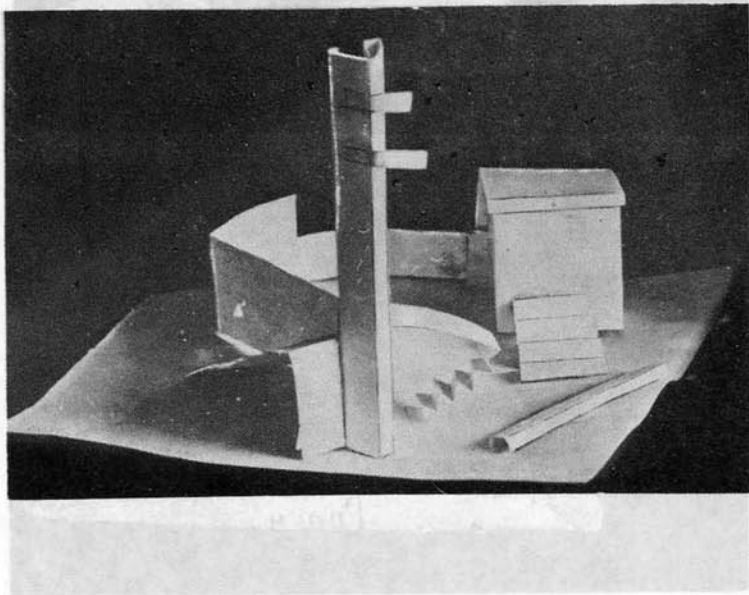
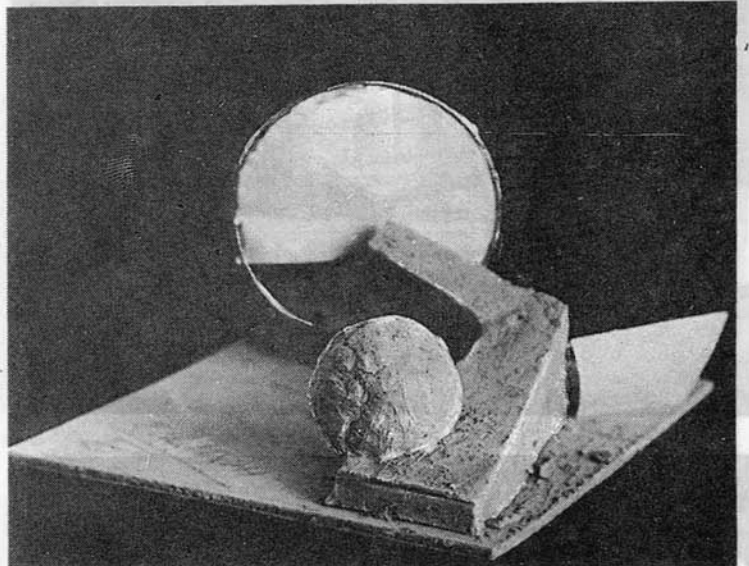
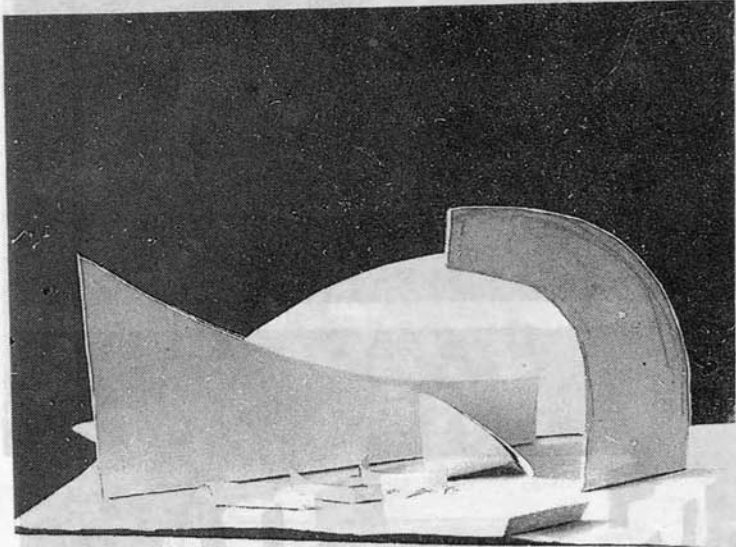
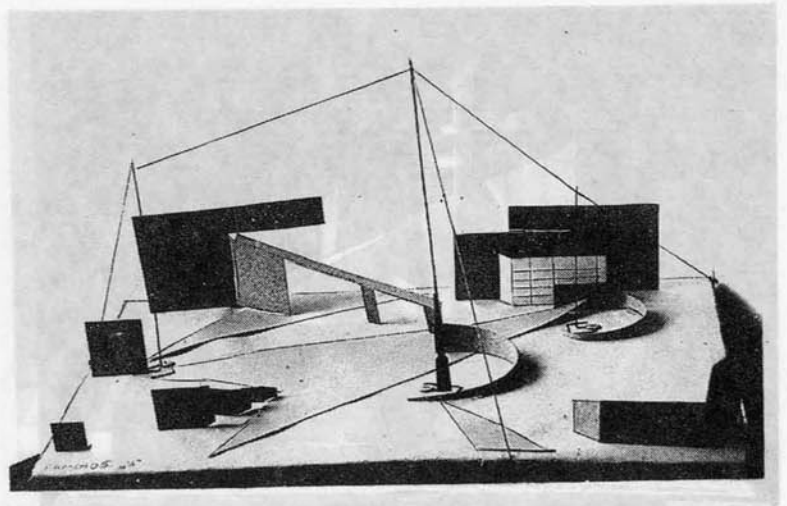
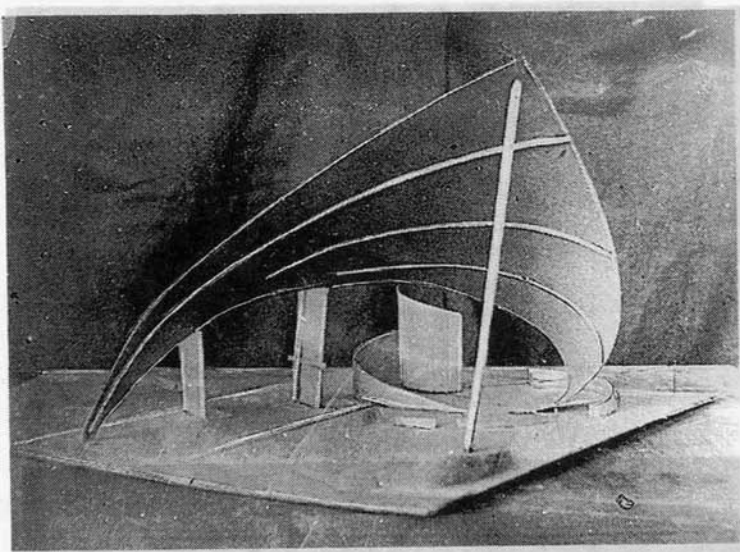


1	2
3	4
5	6

1-3 - Организация внутреннего пространства; 4 - 6 - Организация пространства внутри пространственного куба (два фото одного объекта - рис. 4 и 6)

1-3 - Организация внутреннего пространства; 4 - 6 - Организация пространства внутри пространственного куба (два фото одного объекта - рис. 4 и 6)

1	2
3	4
5	6



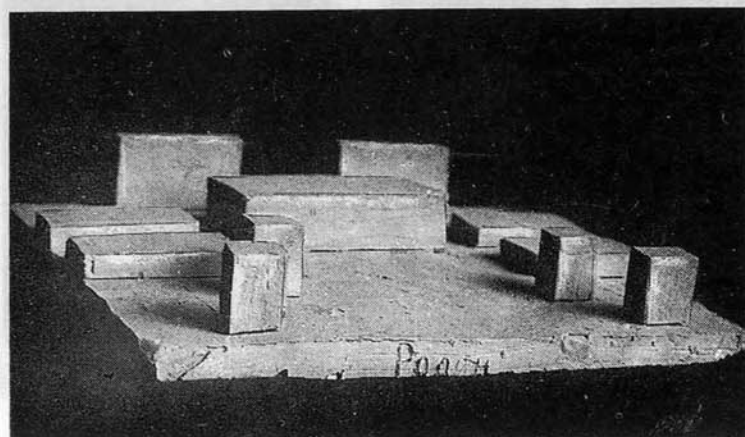
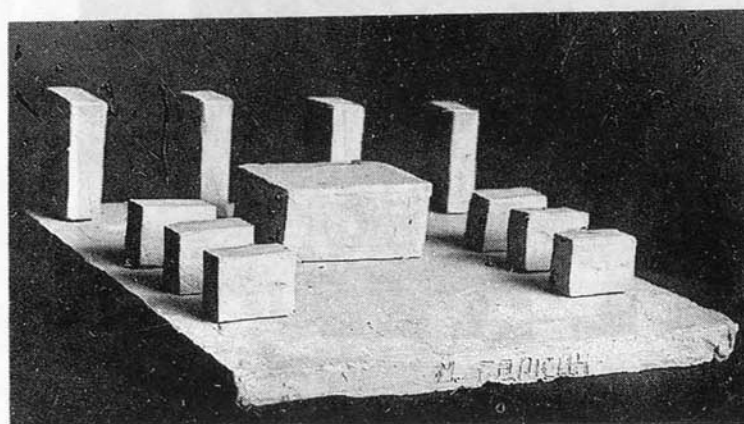
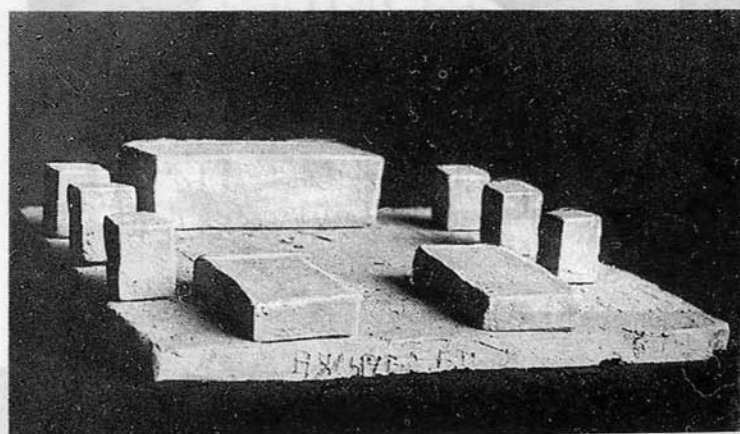
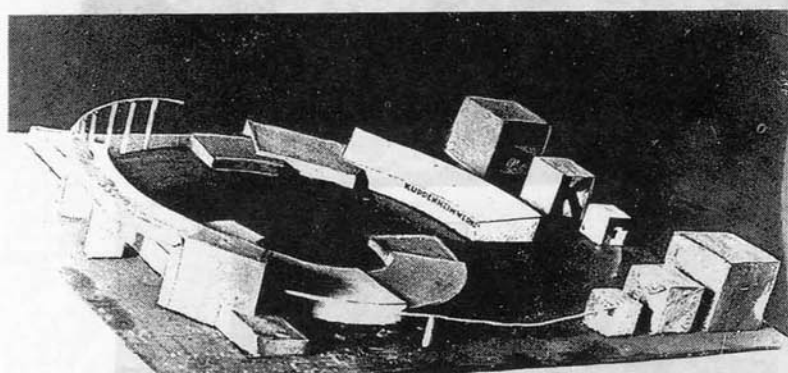
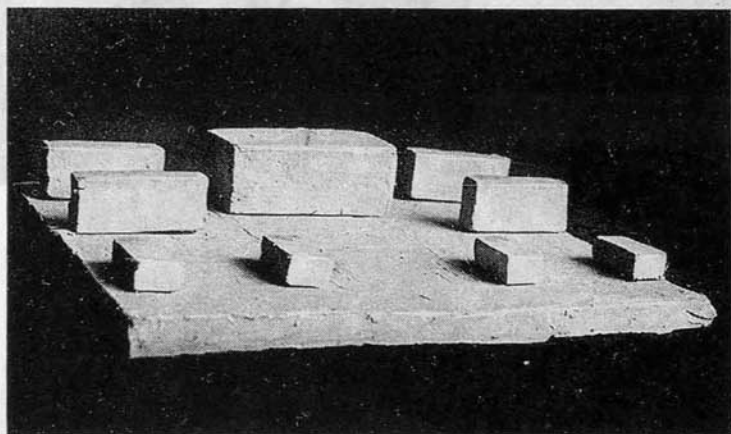
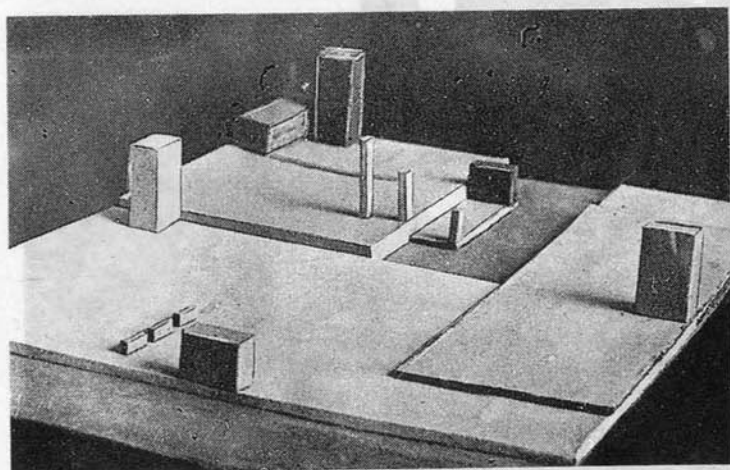
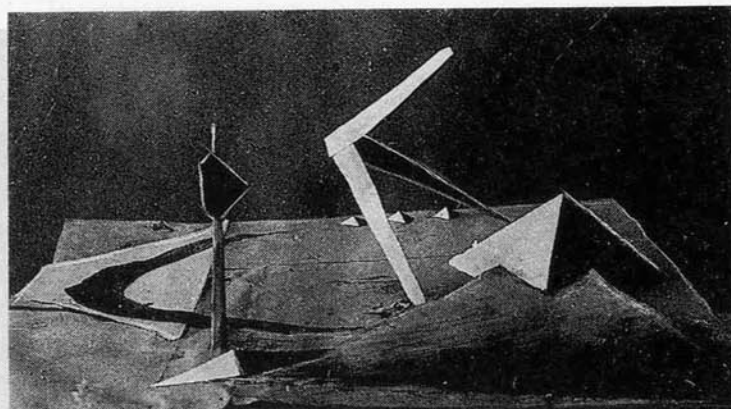
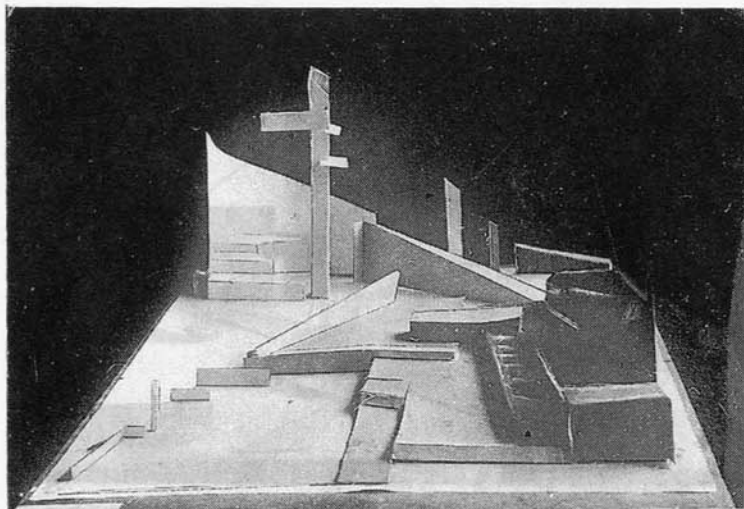
1	2
3	4
5	6

1 - 6 - Организация пространства на прямоугольном участке: построение композиции и выявление глубины

из таких работ выполнены студентами тавричского декоративного училища Живоглядова (когда они выполняли задания по программе Основы композиции)

небольшой ящик из дерева - 8, 8 - 1
внутри у него есть много маленьких
ящиков и много маленьких ящиков
внутри у него есть много маленьких
ящиков и много маленьких ящиков
внутри у него есть много маленьких
ящиков и много маленьких ящиков
внутри у него есть много маленьких
ящиков и много маленьких ящиков

2	1
4	3
5	6
8	7

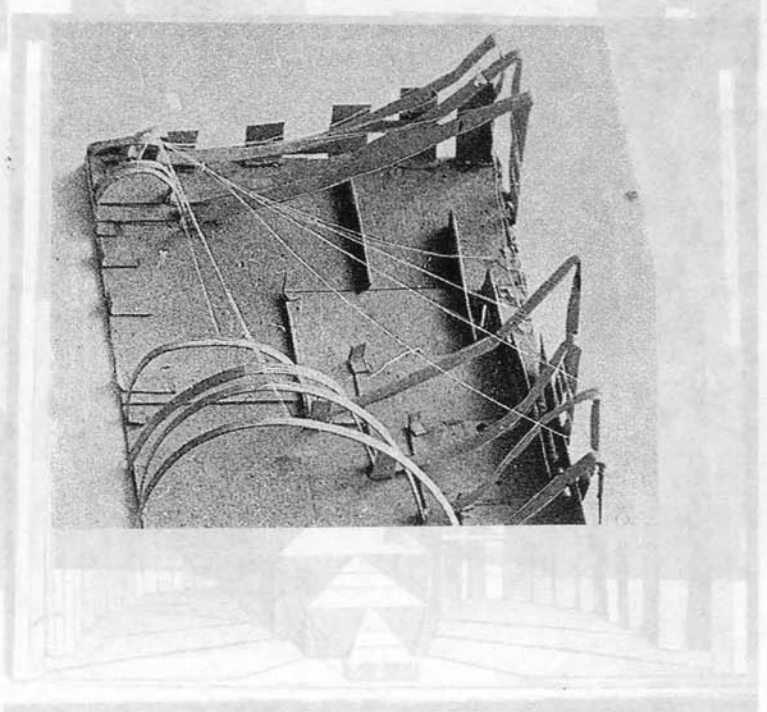
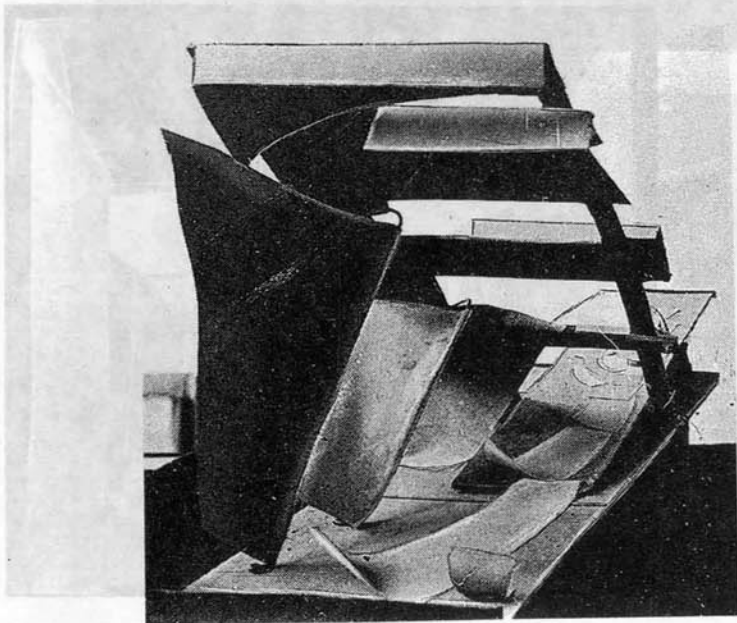
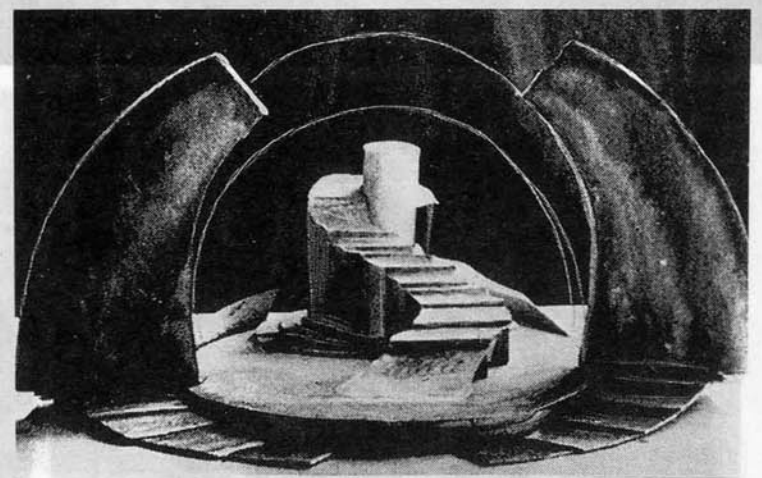
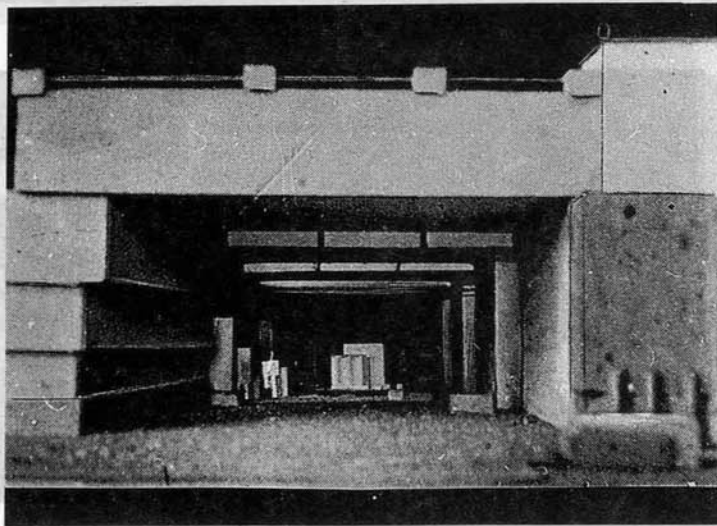
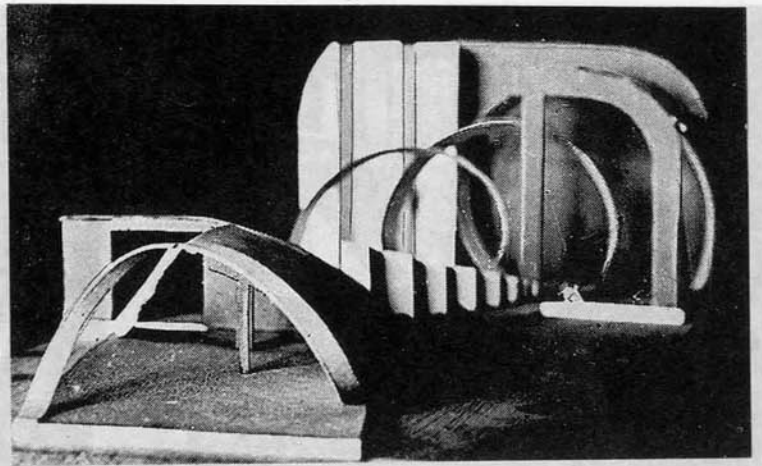
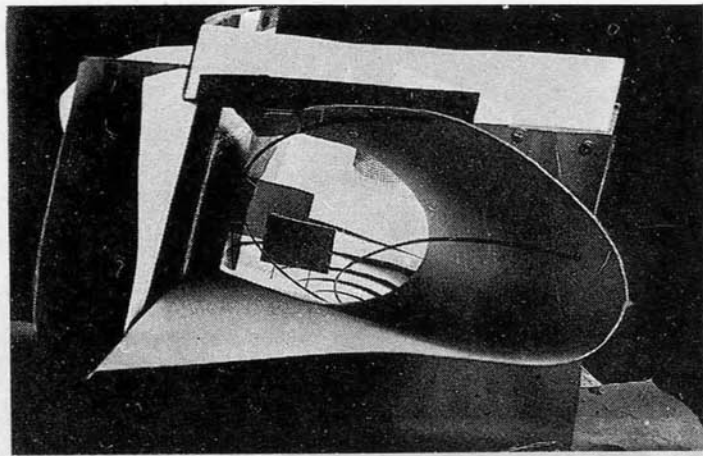


1	2
3	4
6	5
7	8

1-3, 6 - Организация пространства на прямоугольном участке: построение композиции и выявление глубины; 4, 5, 7, 8 - Организация глубинной пространственной композиции на прямоугольном участке с использованием параллелепипедов, различных пропорций и размеров

Организация пространства на прямоугольном участке: построение композиции и выявление глубины

2	1
4	3
6	5

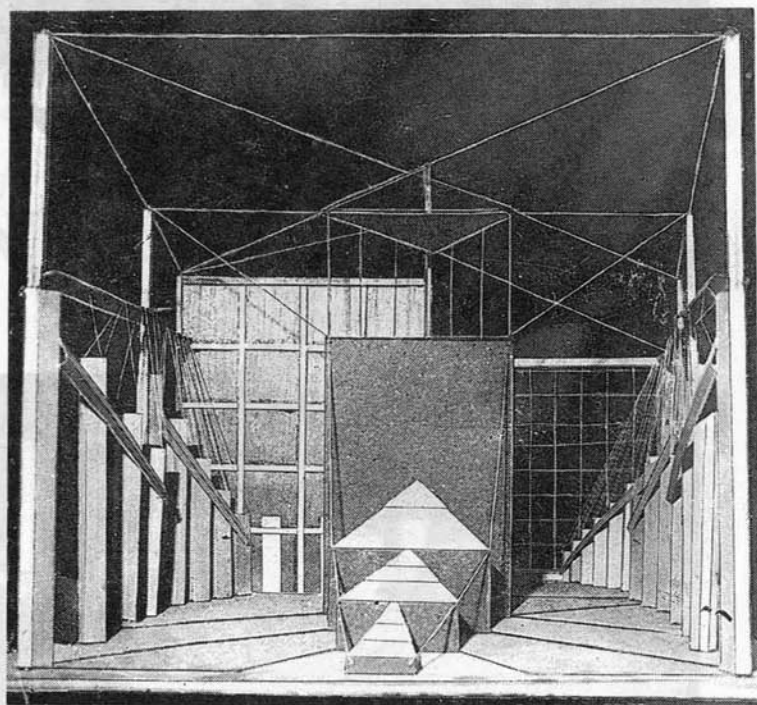
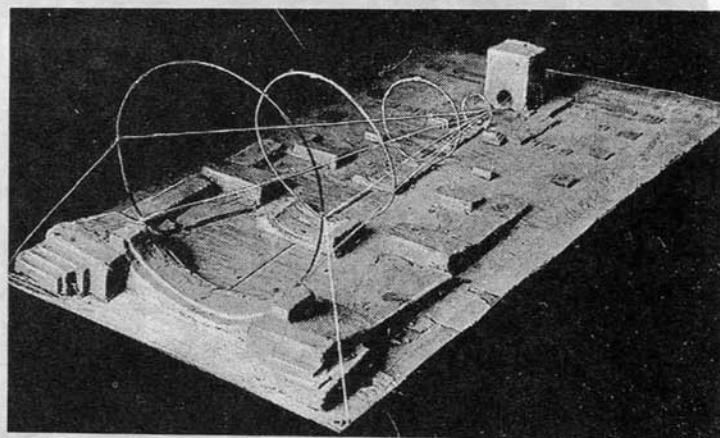
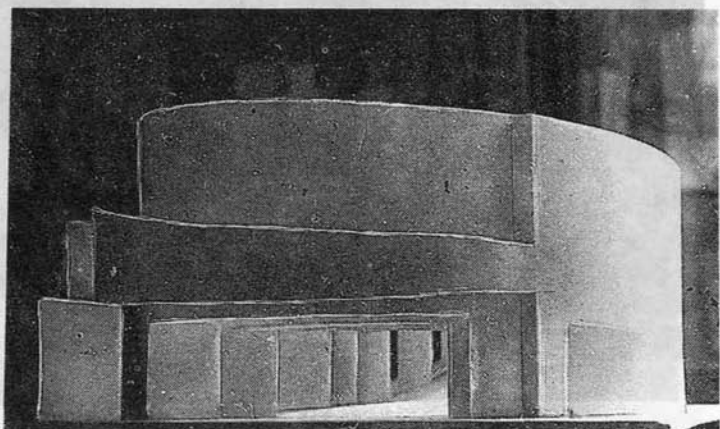
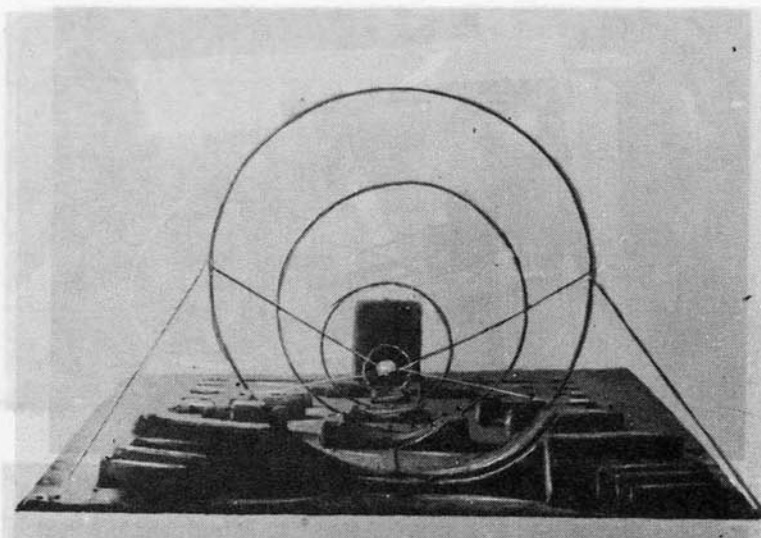
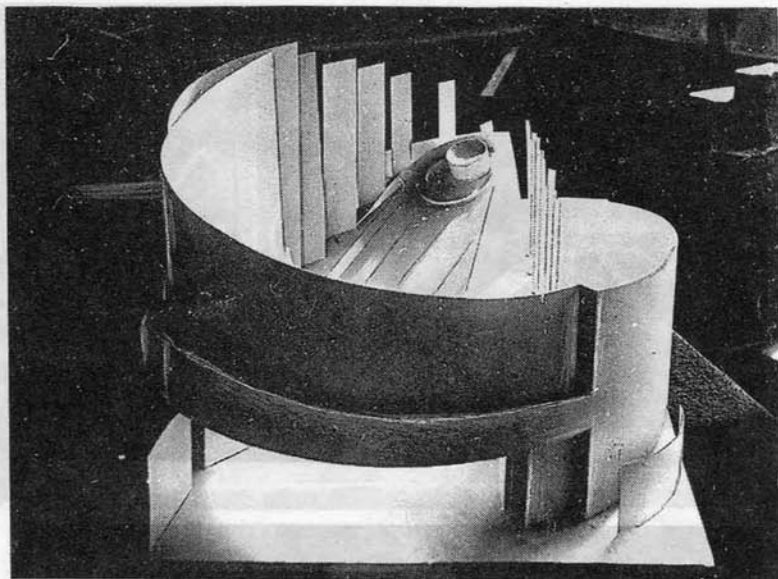


1	2
3	4
5	6

1-6 - Глубинное пространство с четко выявленным передним планом (портал, кулисы и т.д.) - иллюзорное пространство. Многие из таких работ выполнены студентами театрально-декоративного отделения Живописного факультета (когда они выполняли задания по программе Основного отделения)

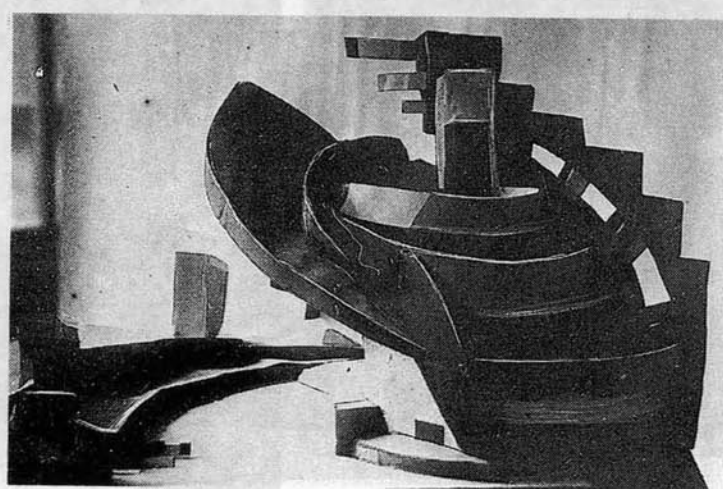
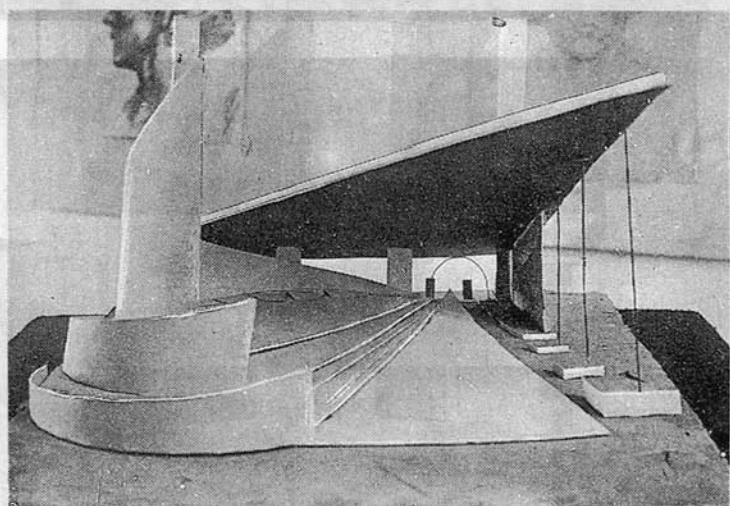
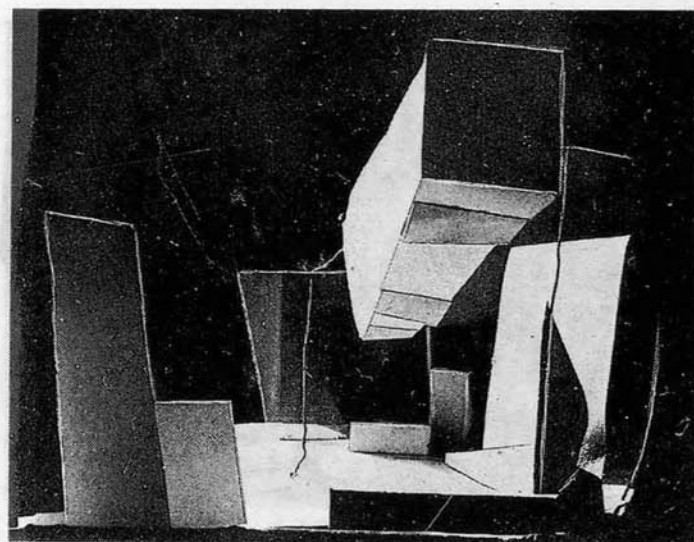
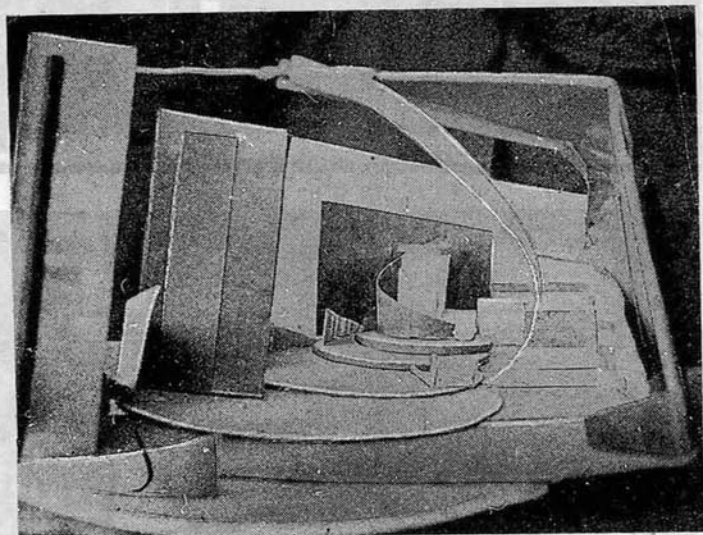
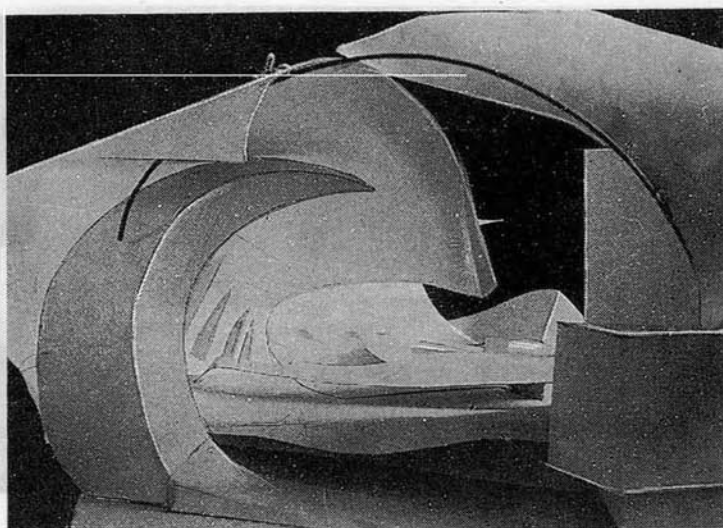
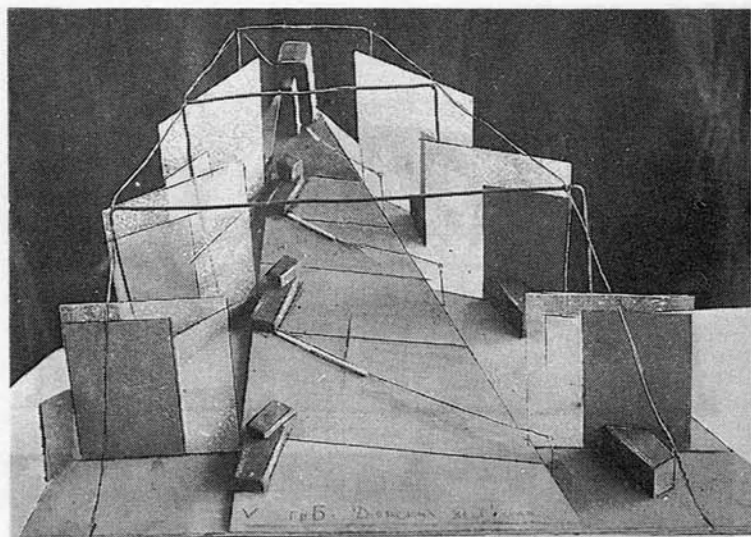
7-8 - Глубинное пространство с четко выявленным передним планом (портал, кулисы и т.д.) - иллюзорное пространство. Многие из таких работ выполнены студентами театрально-декоративного отделения Живописного факультета (когда они выполняли задания по программе Основного отделения)

7	8
9	10
11	12



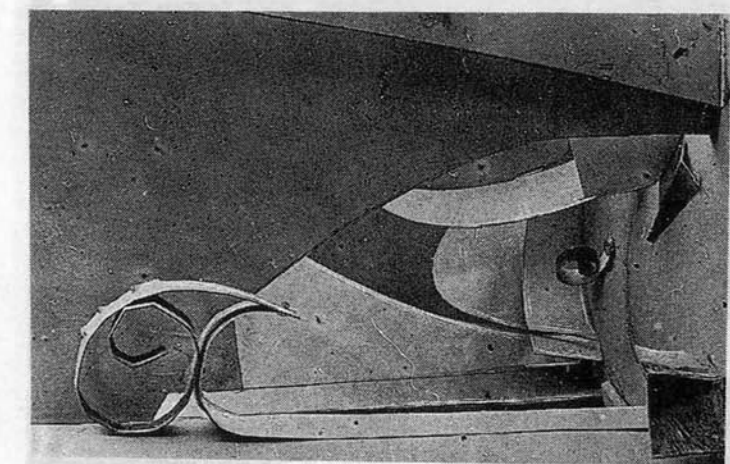
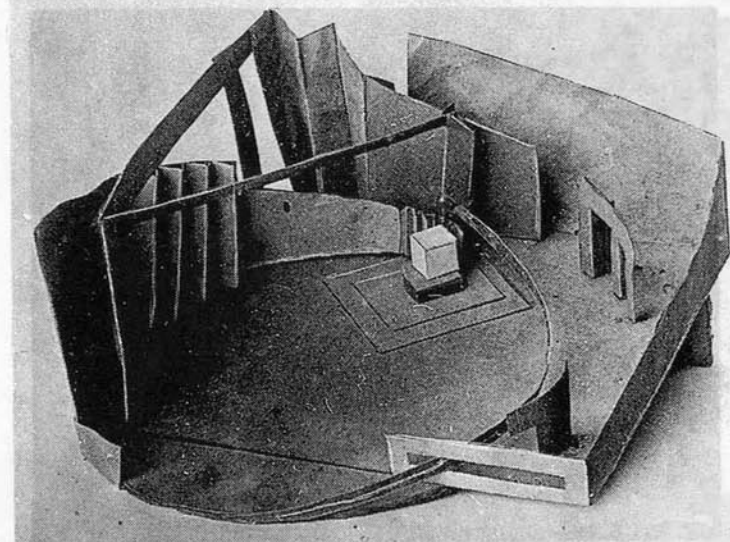
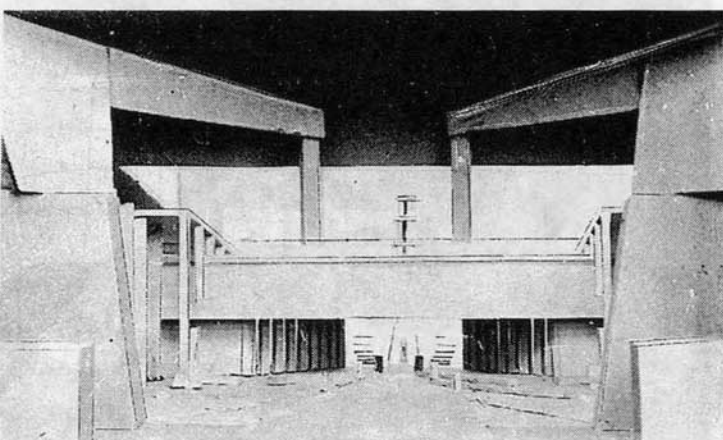
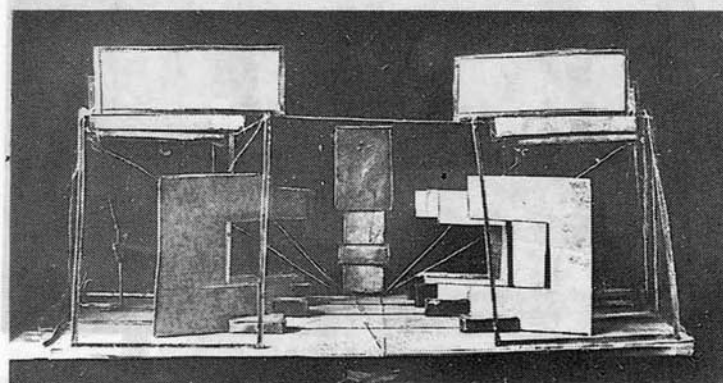
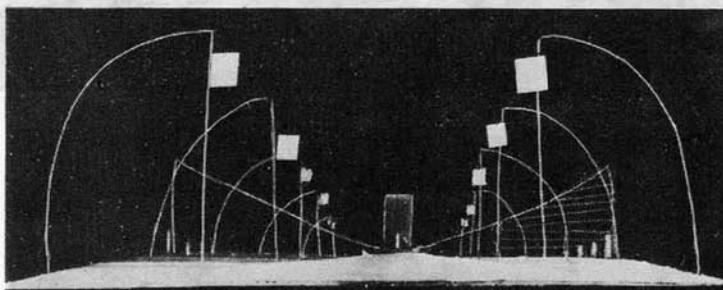
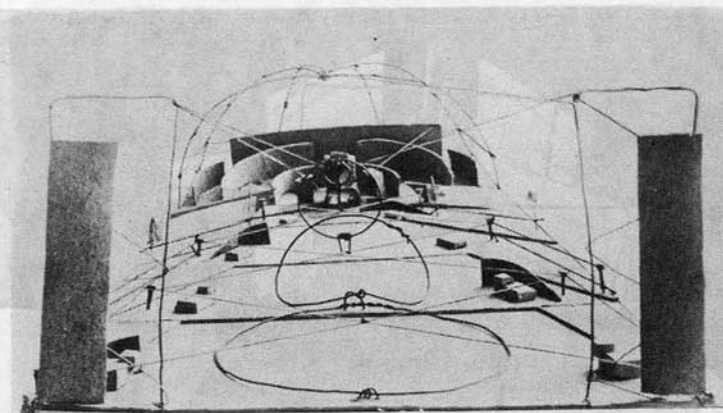
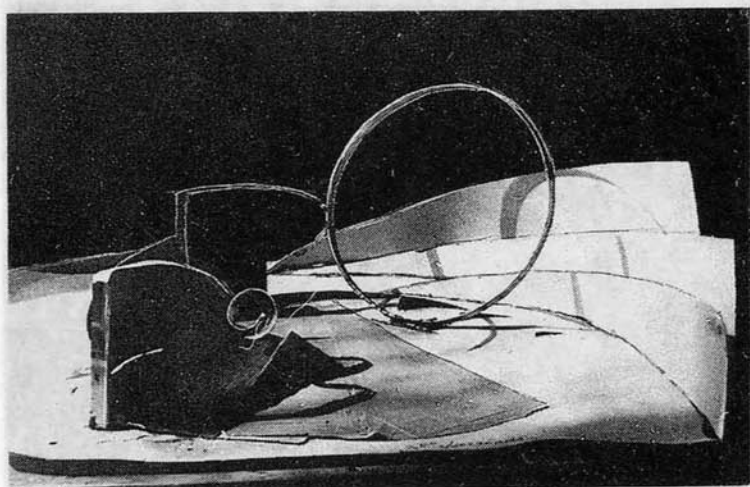
1 - 6 - Глубинное пространство с четко выявленным передним планом (портал, кулисы и т.д.) - иллюзорное пространство. Многие из таких работ выполнены студентами театрально-декоративного отделения Живописного факультета (когда выполняли задания по программе Основного от-

деления). Два объекта показаны на двух фото каждый (пары: 1 и 3, 2 и 4).



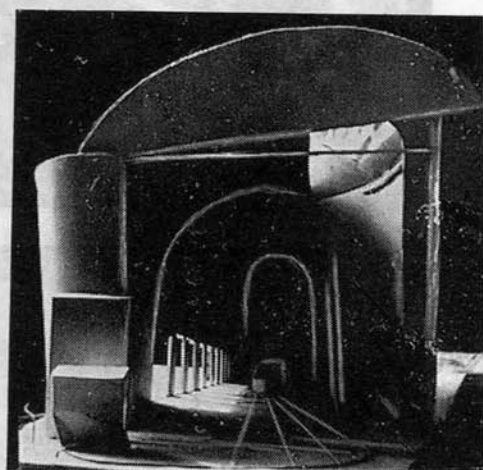
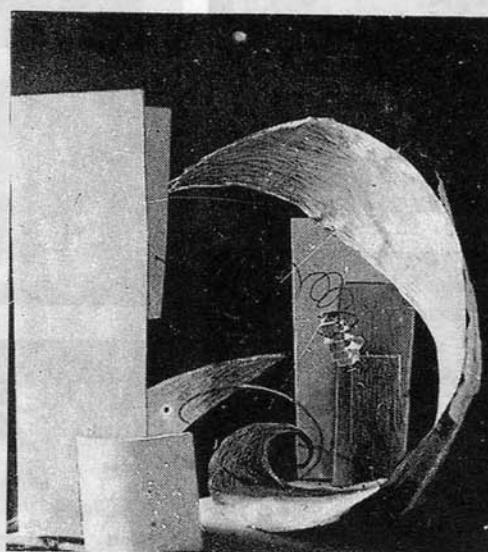
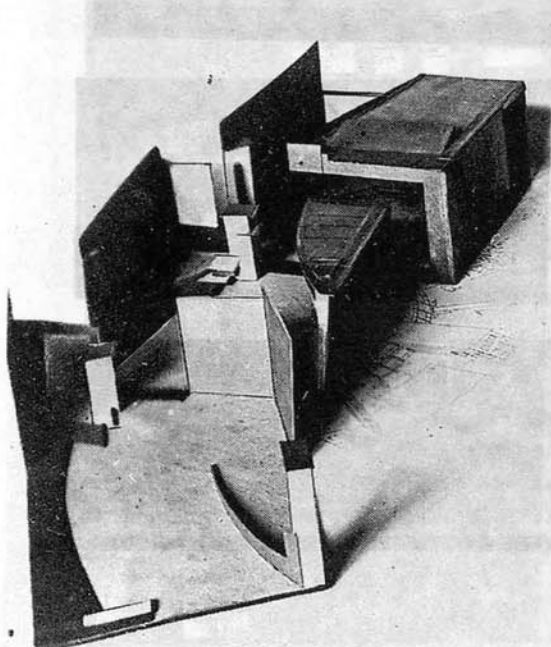
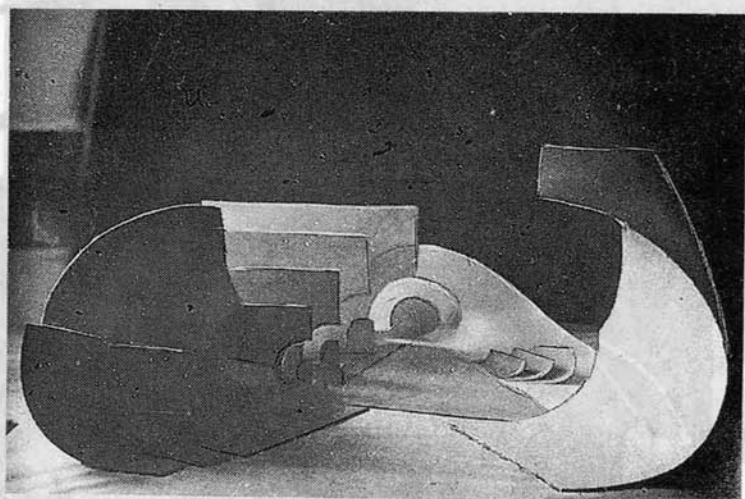
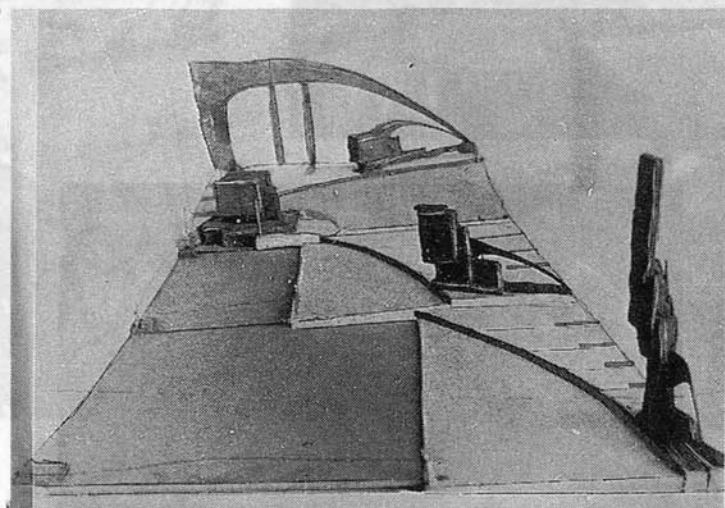
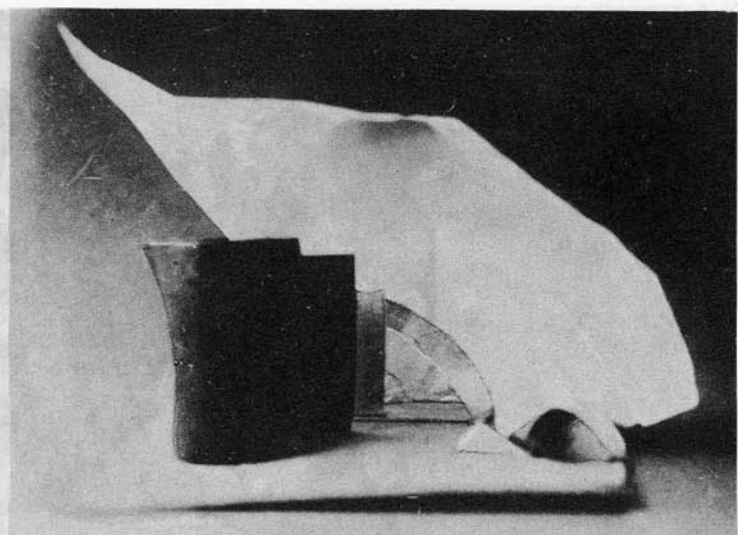
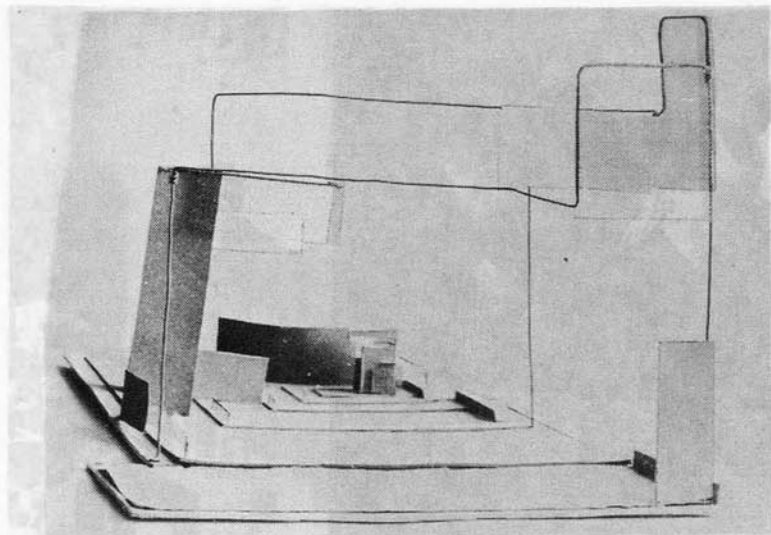
1 - 6 - Глубинное пространство с четко выявленным передним планом (портал, кулисы и т.д.) - иллюзорное пространство. Многие из таких работ выполнены студентами театрально-декоративного отделения Живописного факультета (когда они выполняли задания по программе Основного отделения)

1	2
3	4
5	6



1 - 7 - Глубинное пространство с четко выявленным передним планом (портал, кулисы и т.д.) - иллюзорное пространство. Многие из таких работ выполнены студентами театрально-декоративного отделения Живописного факультета (когда они выполняли задания по программе Основного отделения)

1	2
4	3
6	5
	7

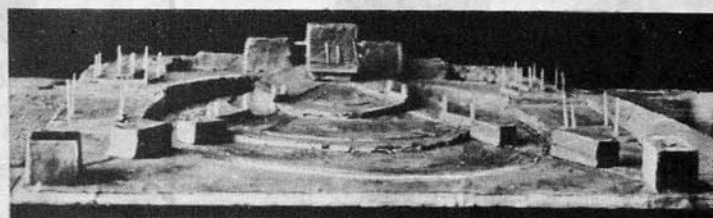
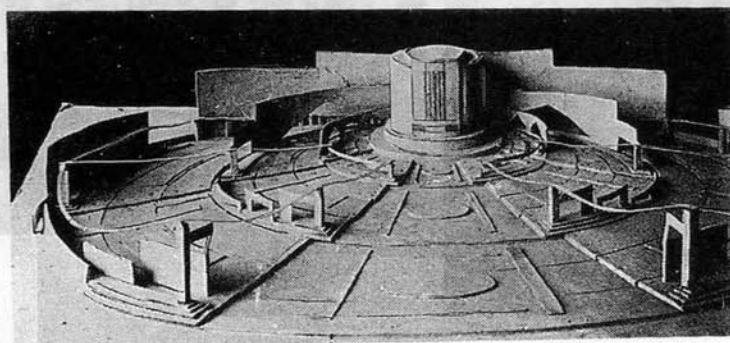
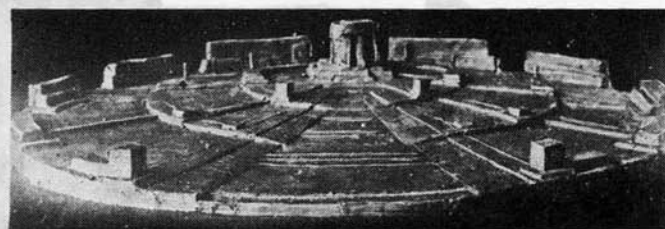
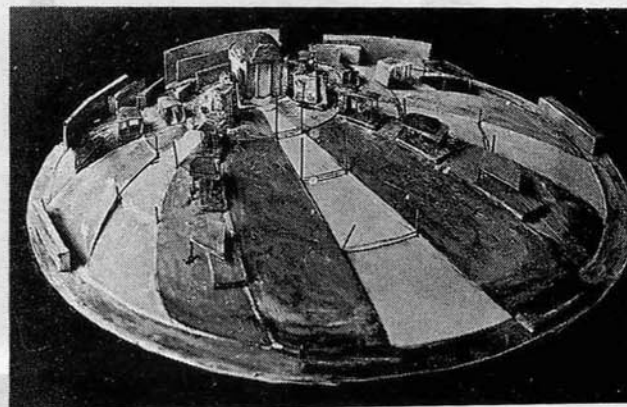
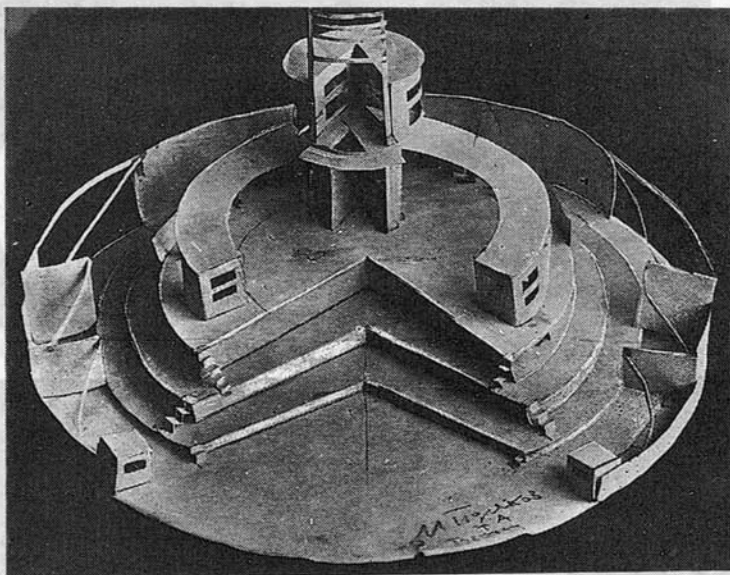


1	2	2
3	3	4
5	6	7

1 - 7 - Глубинное пространство с четко выявленным передним планом (портал, кулисы и т.д.) - иллюзорное пространство. Многие из таких работ выполнены студентами театрально-декоративного отделения Живописного факультета (когда они выполняли задания по программе Основного отделения)

то основано на принципе «глубины» - то есть, в пространстве, где передний план (портал, кулисы и т.д.) - иллюзорное пространство. Многие из таких работ выполнены студентами театрально-декоративного отделения Живописного факультета (когда они выполняли задания по программе Основного отделения)

3	2
2	4
6	

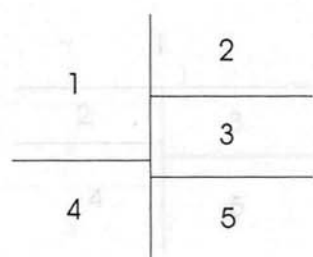
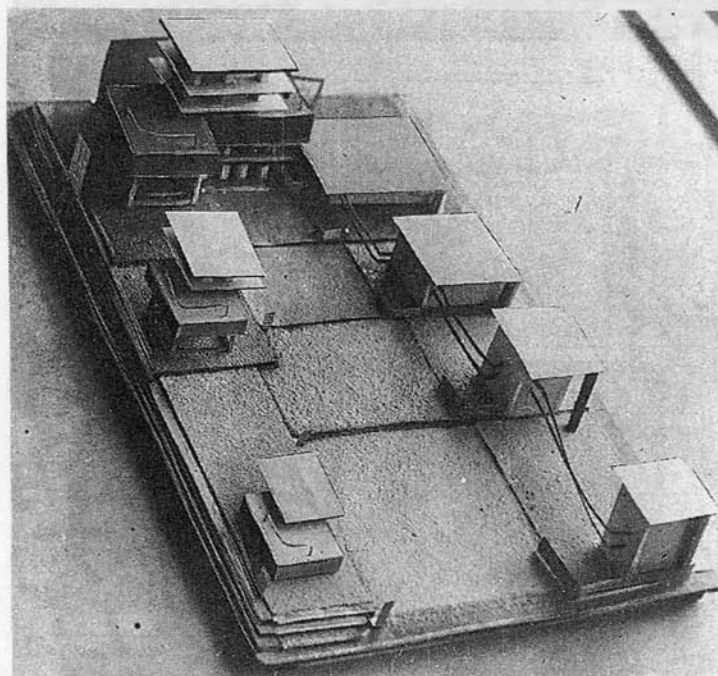
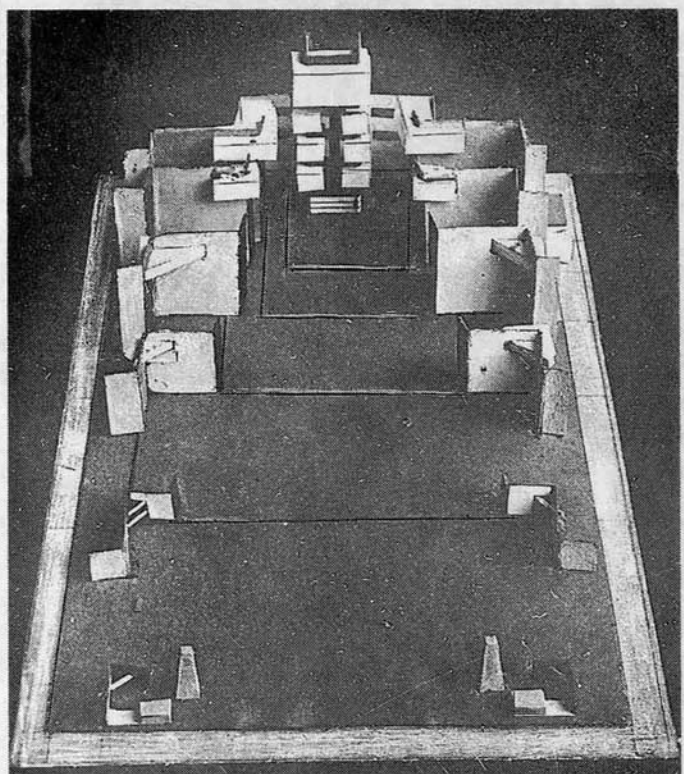
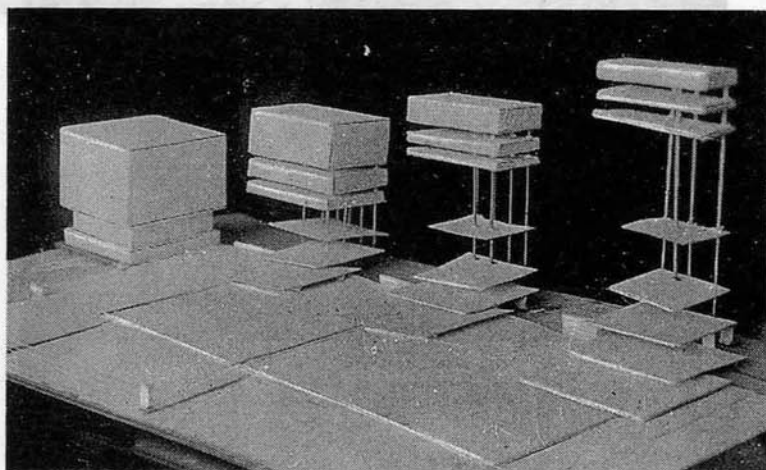
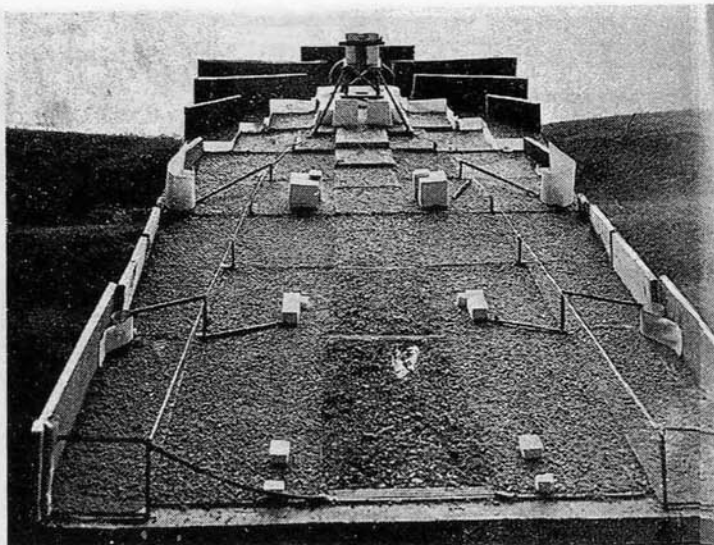


1	2
2	3
4	5
4	6

1 - Преподаватели Основного отделения (дисциплина «Пространство») со студентами: в центре слева направо - М. Коржев (в клетчатой рубашке), В. Кринский (облокотился на стол), М. Туркус (стоит - в галстуке); 2 - 6 - Глубинное пространство - архитектурная композиция на круге

1 - Преподаватели Основного отделения (дисциплина «Пространство») со студентами: в центре слева направо - М. Коржев (в клетчатой рубашке), В. Кринский (облокотился на стол), М. Туркус (стоит - в галстуке); 2 - 6 - Глубинное пространство - архитектурная композиция на круге

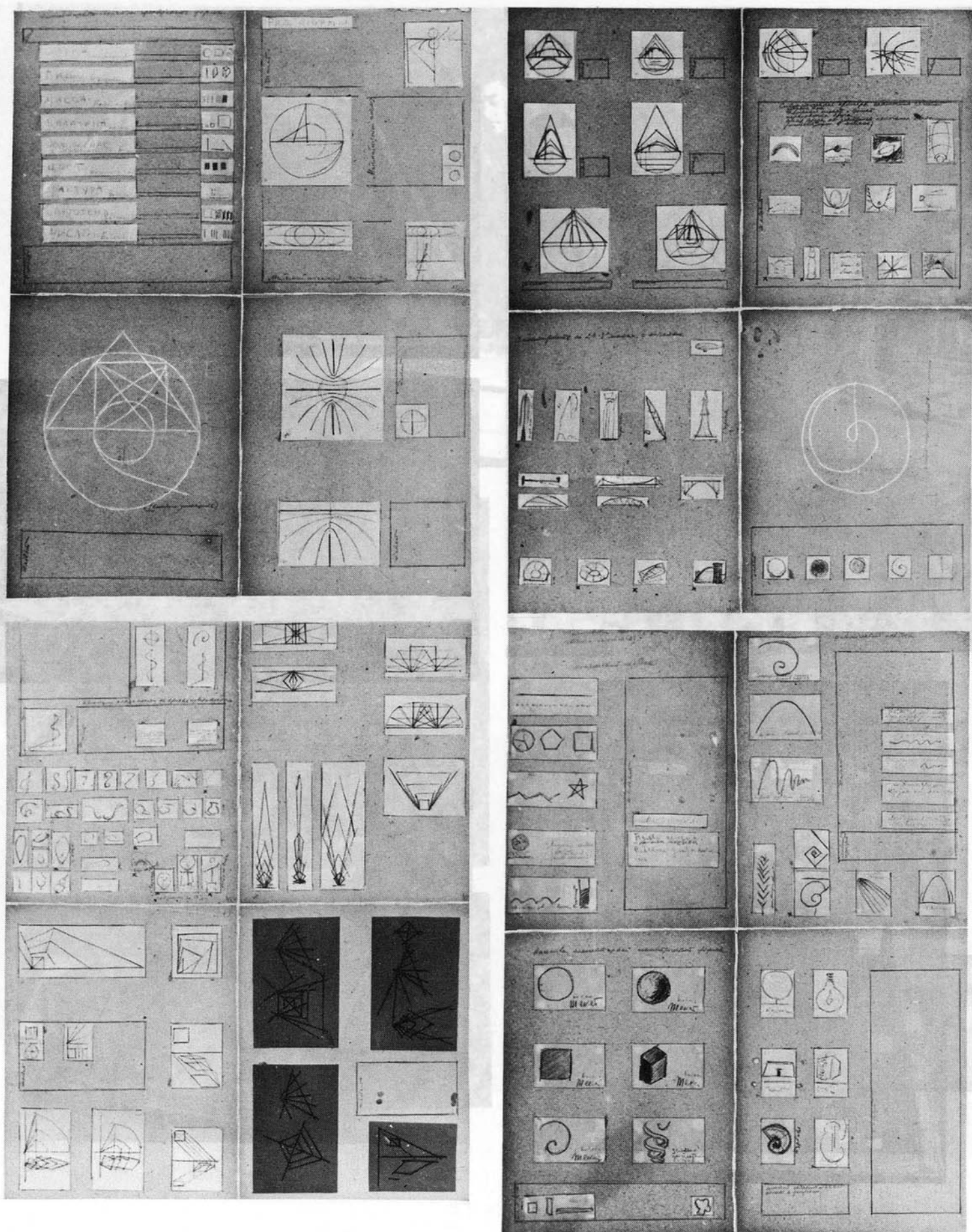
2	1
4	3
2	5



1 - Студенты у своих проектов на тему - глубинное пространство (архитектоническая композиция на прямоугольной плоскости). Слева направо: второй - А.Бунин, третий - Г.Борисовский, четвертый - Г.Савинов и др., 1925 г.; 2 - 5 - Глубинное пространство - архитектурная композиция на прямоугольной плоскости

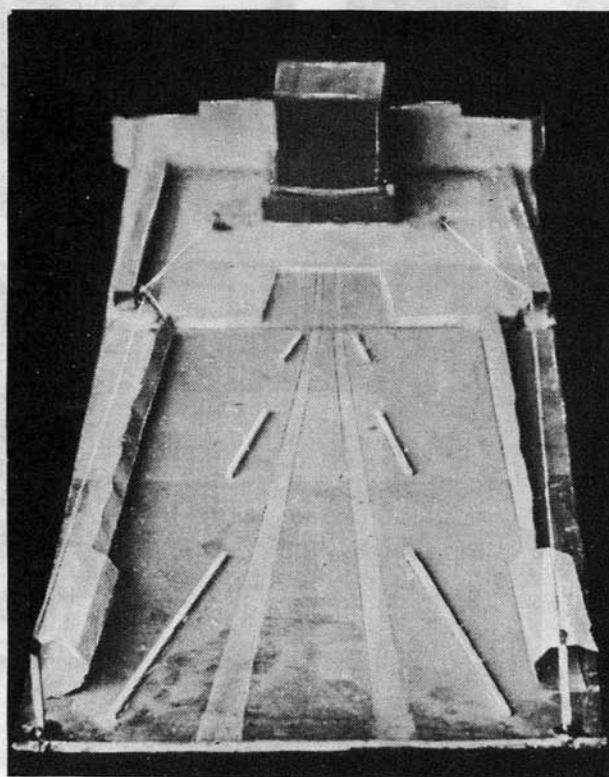
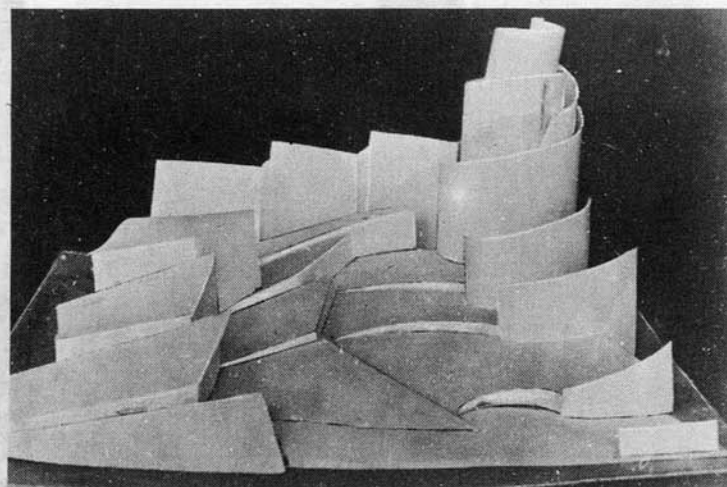
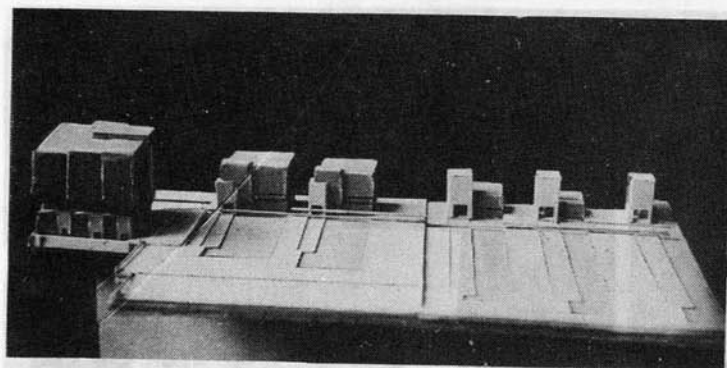
плоскости. 5 - Конкретное задание на тему «Организация пространства»





1 - Студент в своем проекте
2 - Студент в своем проекте
3 - Студент в своем проекте
4 - Студент в своем проекте
5 - Студент в своем проекте
6 - Студент в своем проекте
7 - Студент в своем проекте

В.Балихин. Эскизы таблиц теоретического труда «Принципы композиции в пространстве», 1930г.

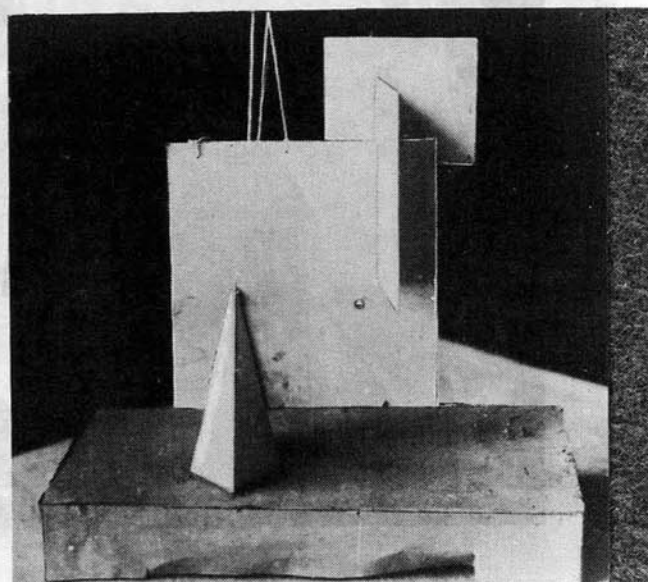
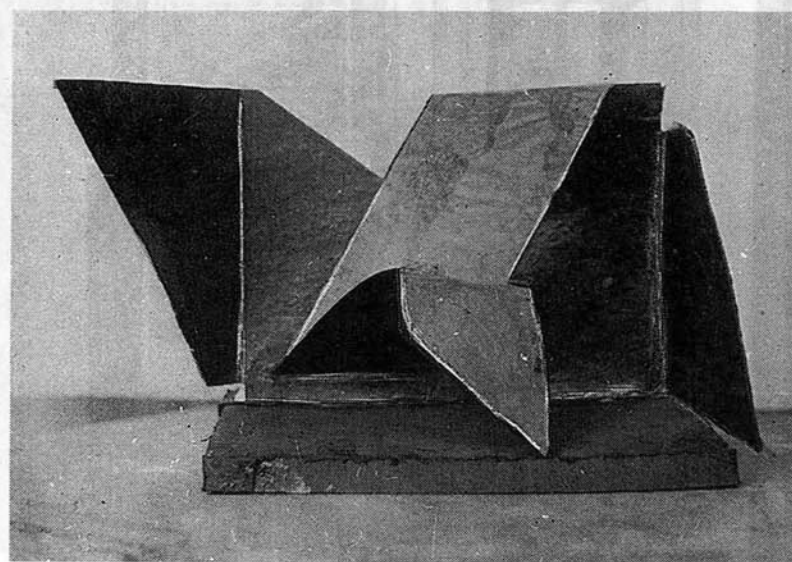
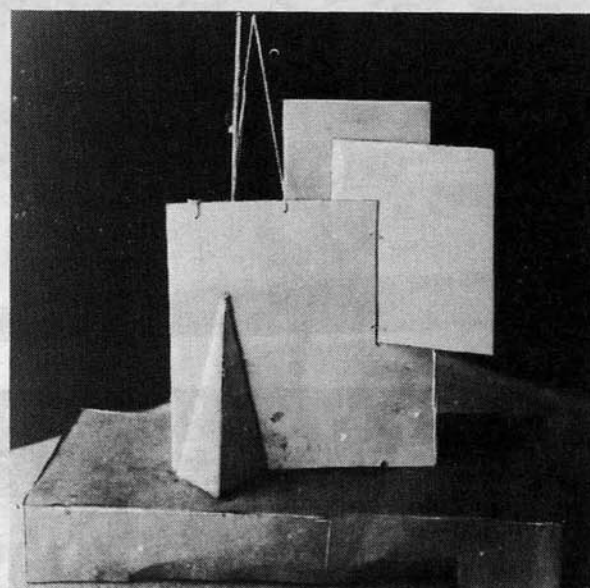
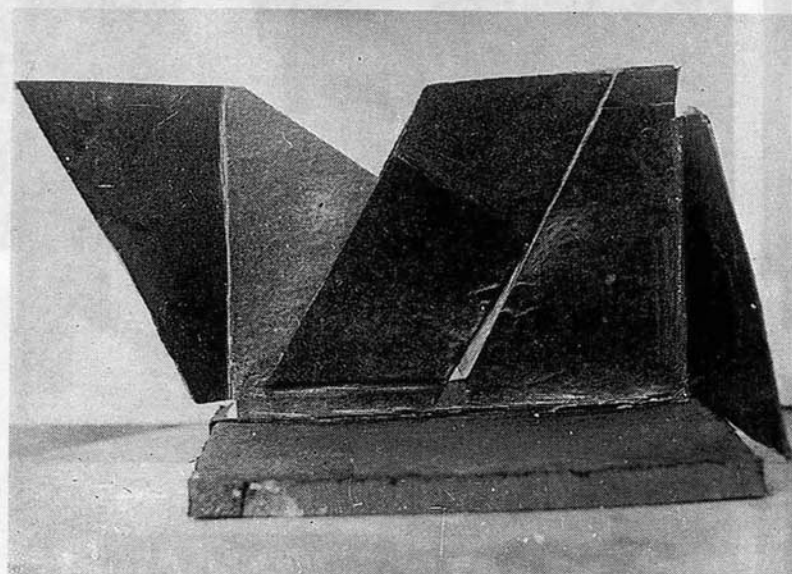
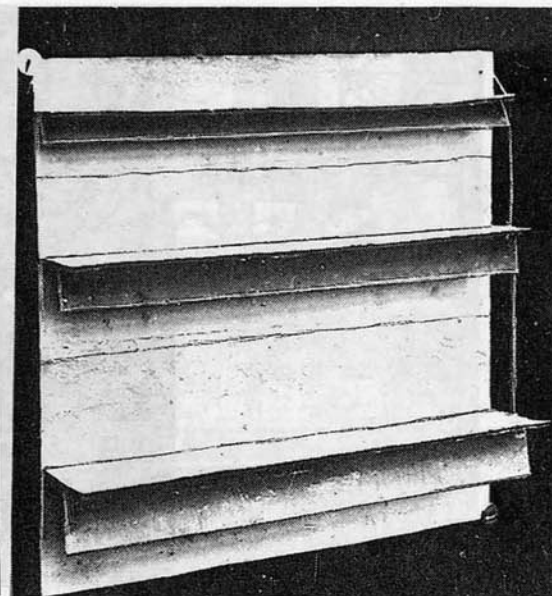
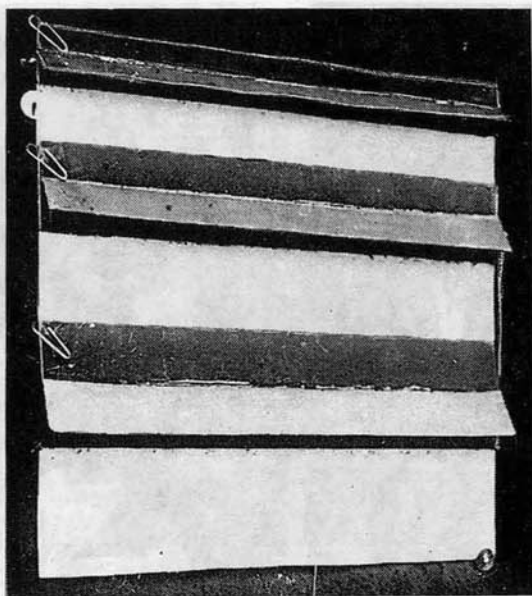
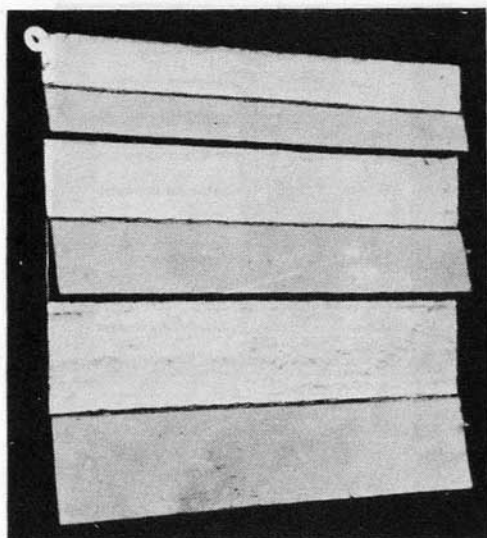


	1	
2		3
4		5

1 - Преподаватели Основного отделения (дисциплина «Пространство») со студентами. Сидят в центре в кепках - М. Коржев (слева) и В. Балихин, стоит - четвертый справа М. Туркус (в фуражке); 2-4 - Глубинное пространство - архитектурная композиция на прямоугольной

плоскости; 5 - Конкретное задание на тему «Организация пространства» - оформление витрин магазинов Госиздата

3	2	1
2		4
1		3

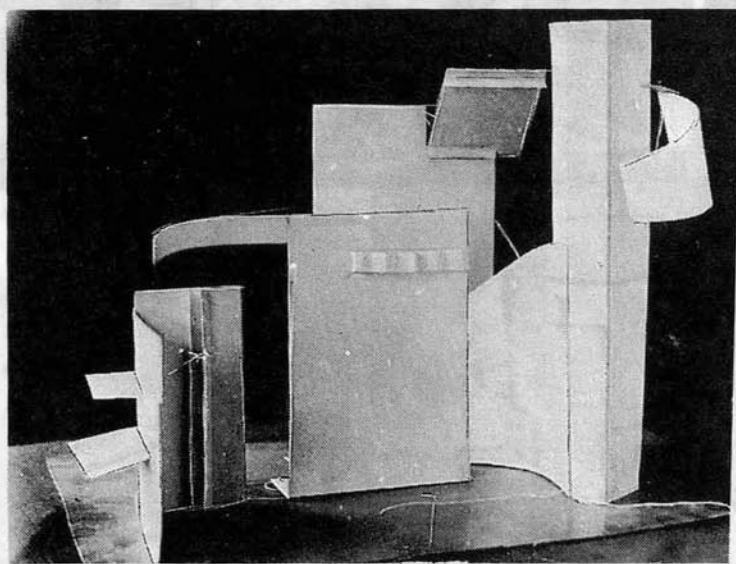
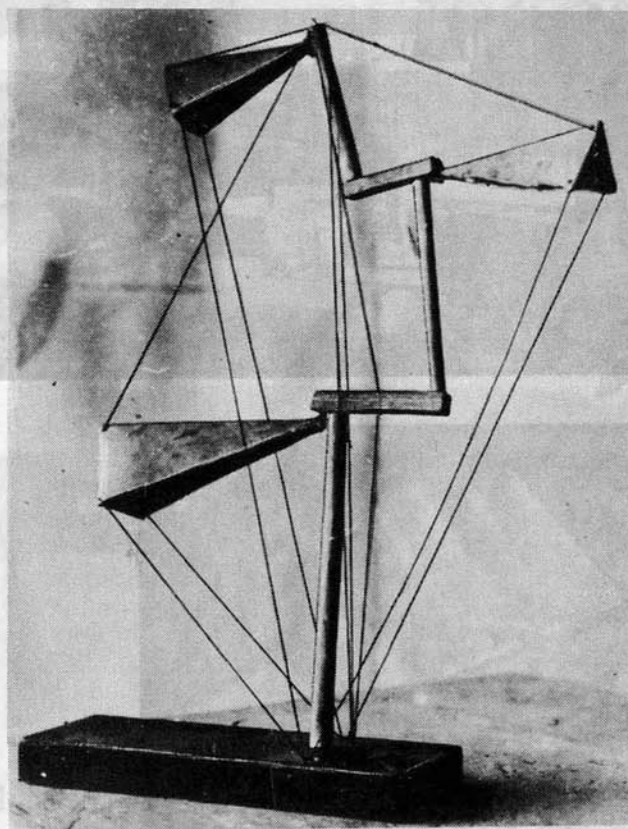
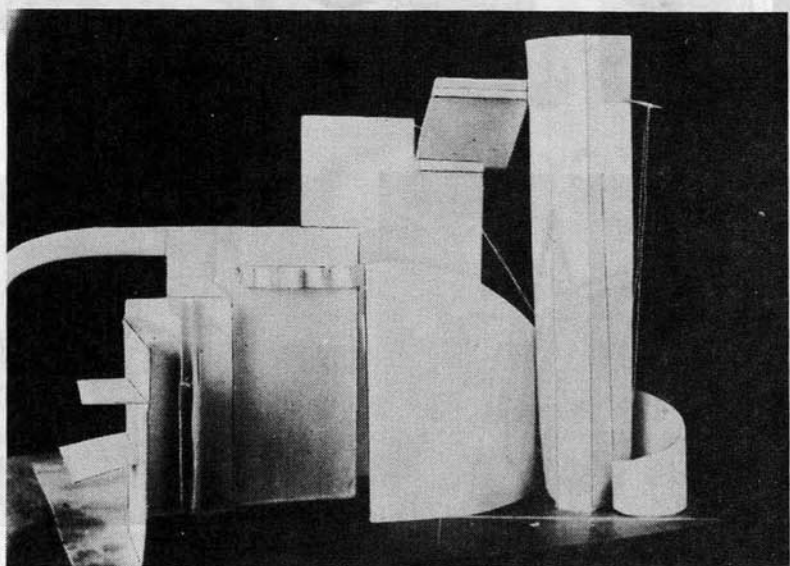
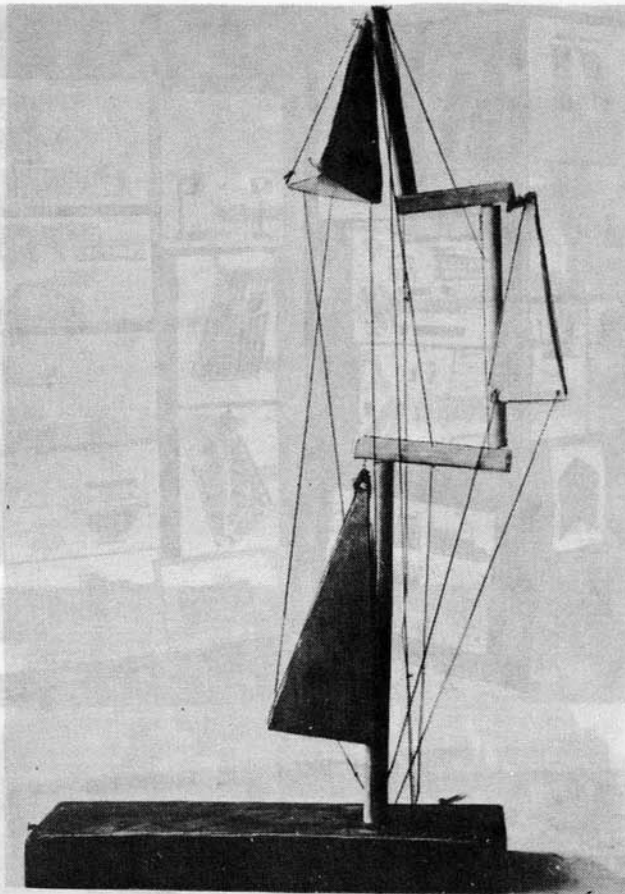
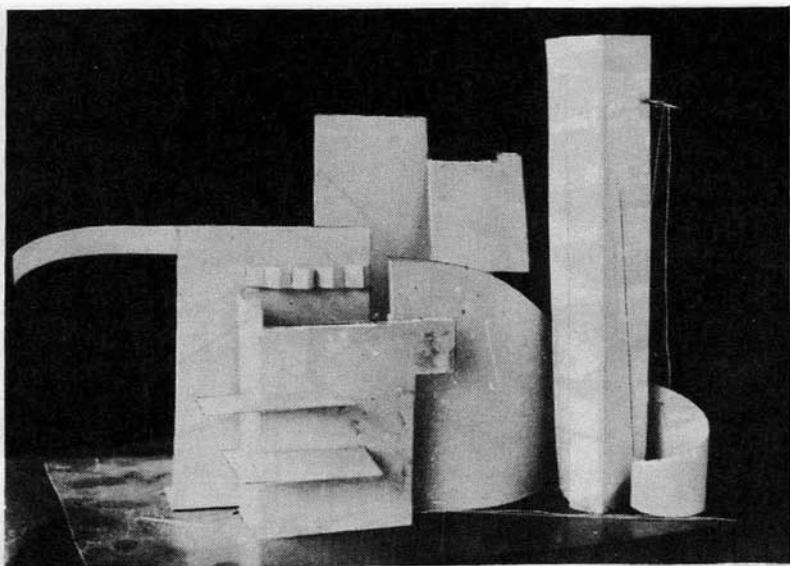


1	2	3
4	5	
6	7	

Отвлеченные задания на трансформацию

1 - 3 - вертикальная плоскость (в трех положениях); 4 - 5 - композиция с накладной фактурой (в двух положениях); 6 - 7 - фронтальная композиция (в двух положениях)

1	2
3	4
5	6

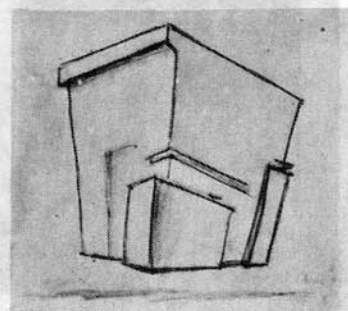
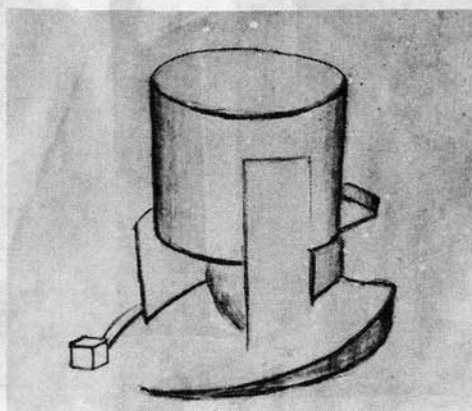
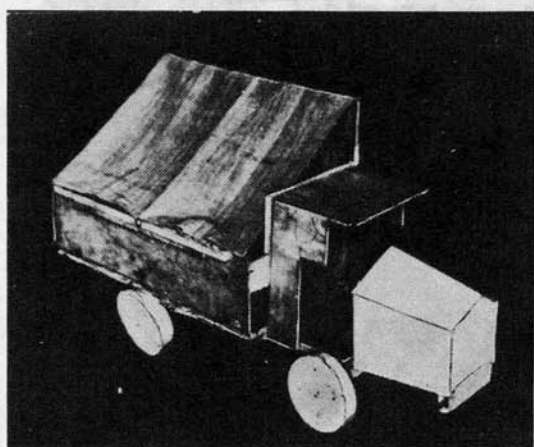
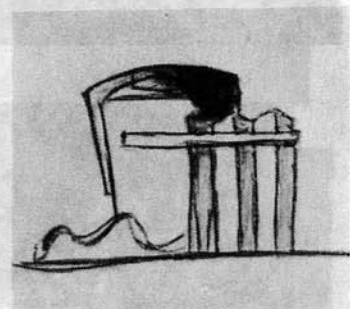
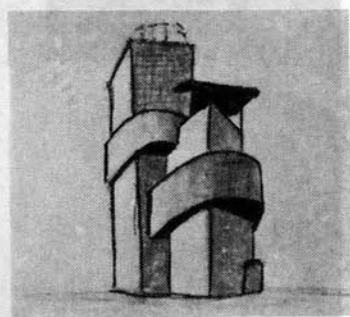
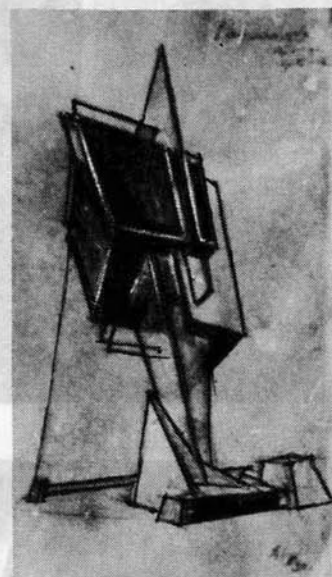
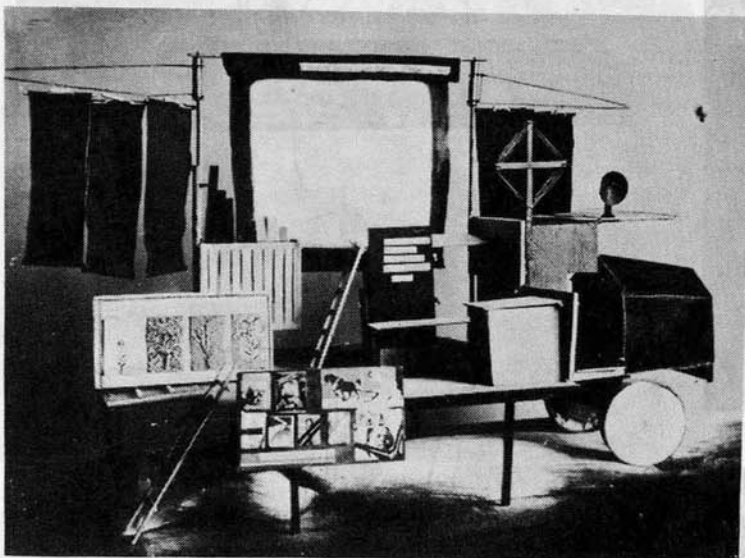
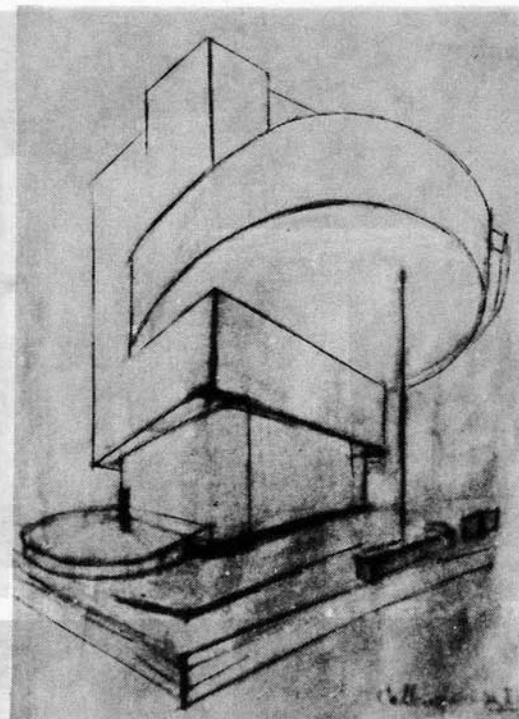
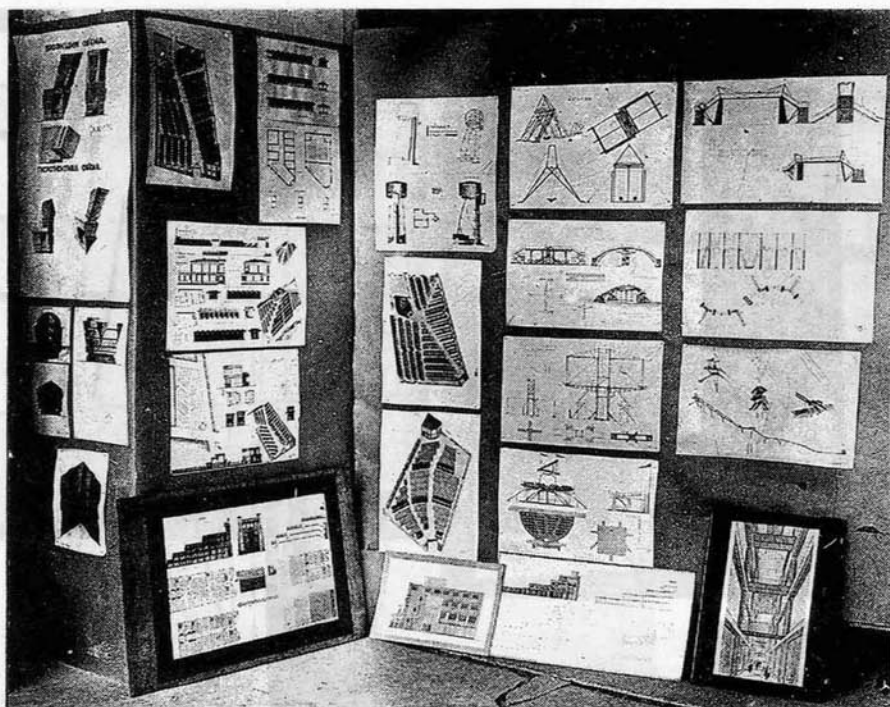


Отвлеченные задания на трансформацию

1-3 - вертикальная плоскость (в трех положениях); 4-5 - вертикальная композиция стросами (в двух положениях)

1	2
3	4
4	5

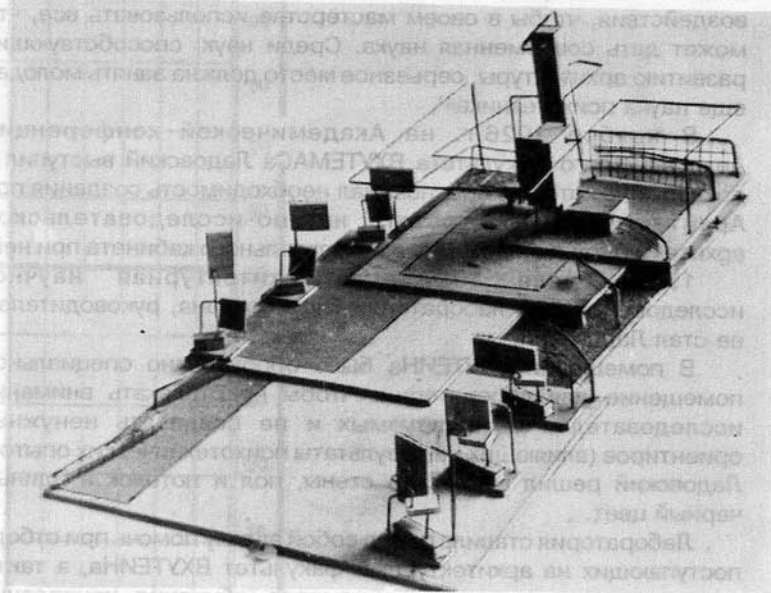
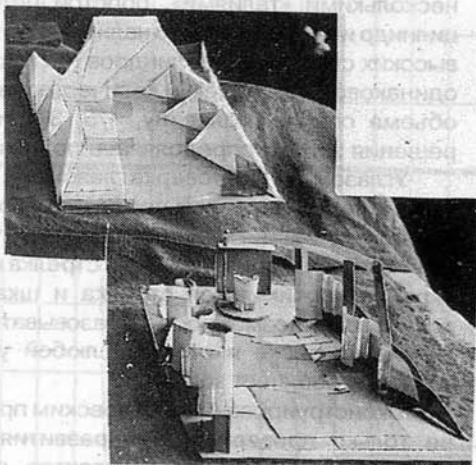
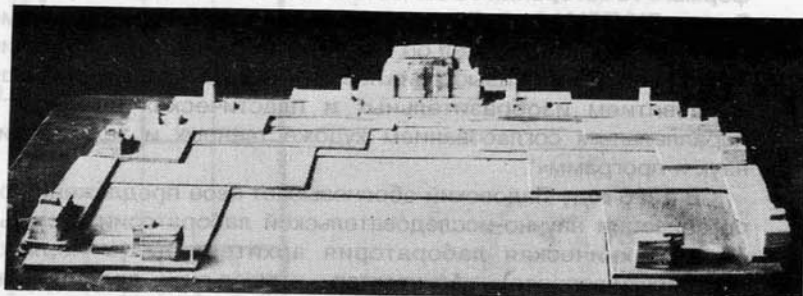
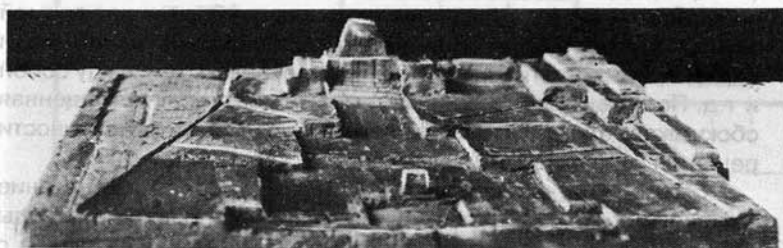
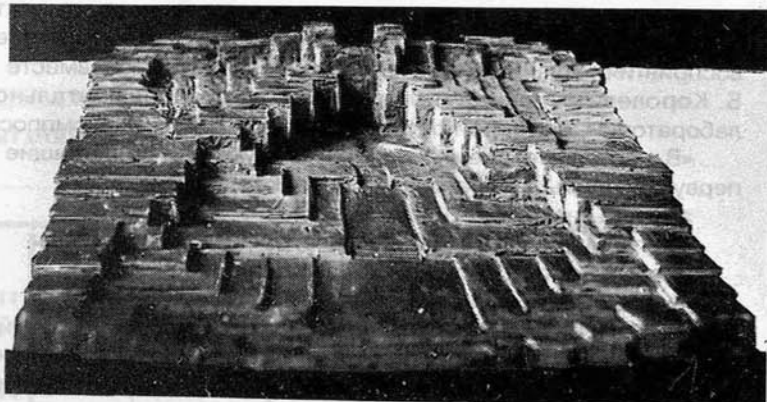
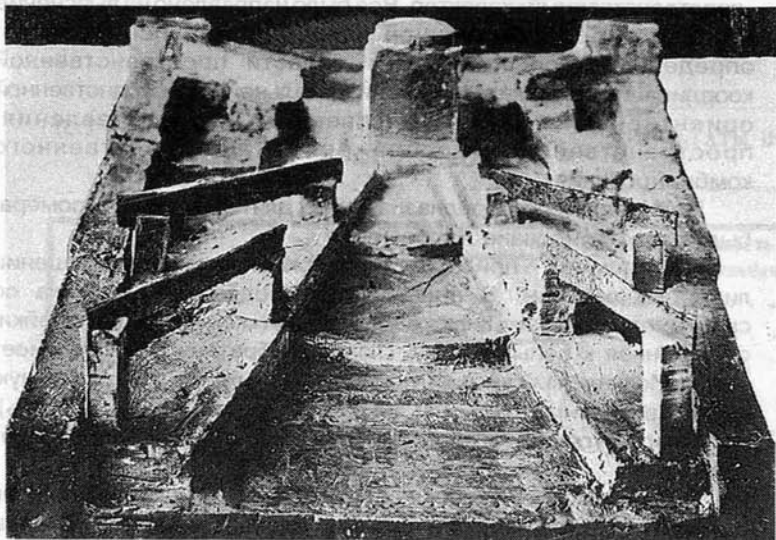
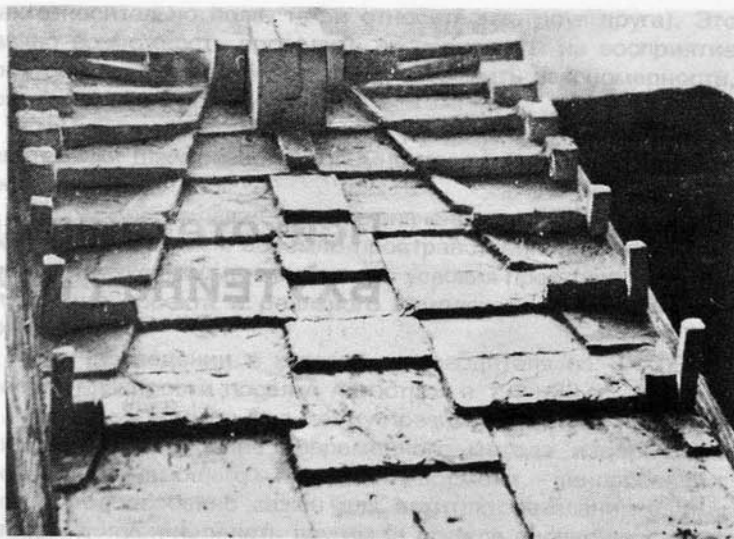
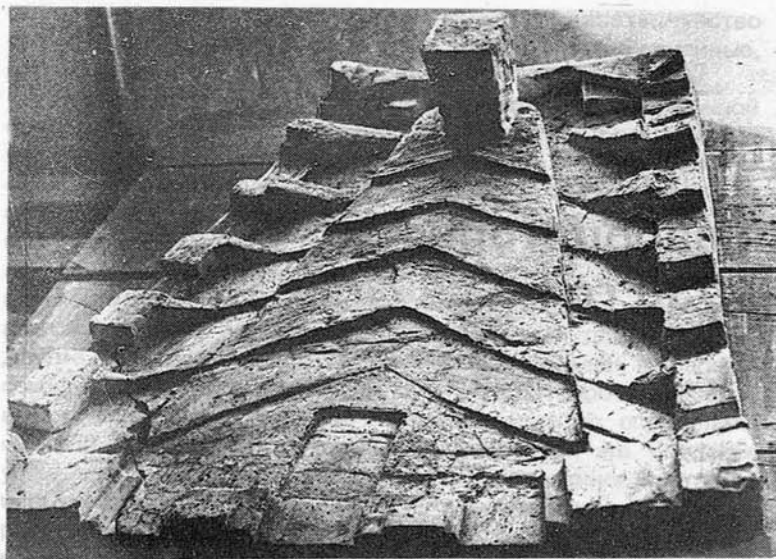
5	1
7	4
8	3
9	6



1	2	3
3	4	7
5	6	8
		9

1 - Выставка проектов по дисциплине «Пространство». Слева - отвлеченные задания (на объем, массу и вес), остальные - производственные задания (рынок, водонапорная башня, спортивная горка, качели, переходный мостики др.); 2-3 - Производственное задание на трансформацию

- агитавтомобиль для сельской местности (в транспортном положении и в развернутом виде); 4-9 - Архитектурный факультет. Рисунок по воображению, 1930 г. II курс. Эскизы



1 - 8 - Глубинное пространство -
архитектоническая композиция на
прямоугольной плоскости

1	2
3	4
5	6
7	8

Психотехническая лаборатория ВХУТЕИНа (1927-1930 гг.)

Ладовский придавал большое значение лабораторным экспериментам, в ходе которых он стремился выявить закономерности формообразования с учетом закономерностей восприятия. Еще в Живскульптархе в 1919 году он вместе с Б. Королевым разработал программу экспериментальной лаборатории, о которой они писали в отдел ИЗО Наркомпроса: «В настоящее время назрели следующие, подлежащие в первую очередь лабораторной проверке и изысканию:

- а) опыты над синтетической формой,
- б) опыты над соотношением цвета, формы и величины,
- в) опыты пространственных разрешений,
- г) опыты цвето-формо-конструктивных сопряжений».

Внедряя в Обмаше психоаналитический метод, Ладовский с самого начала своего пребывания во ВХУТЕМАСе ставил вопрос о создании научно-исследовательской лаборатории для изучения формы с точки зрения ее самостоятельного бытия и восприятия. Ректор ВХУТЕМАСа Е. Равдель поддерживал эту идею. В письме А. Луначарскому он писал об «экспериментальной лаборатории для исследования и изыскания новых путей в архитектуре в связи с развитием изобразительных и пластических искусств с параллельным согласованием художественных и технических наук и программ»¹.

В 1926 году Ладовский обосновывает свое предложение об организации научно-исследовательской лаборатории в статье «Психотехническая лаборатория архитектуры (в порядке постановки вопроса)». «Архитектор, -- писал он, -- должен быть, хотя бы элементарно, знаком с законами восприятия и средствами воздействия, чтобы в своем мастерстве использовать все, что может дать современная наука. Среди наук, способствующих развитию архитектуры, серьезное место должна занять молодая еще наука психотехника»¹.

В ноябре 1926 г. на Академической конференции Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа Ладовский выступил с докладом, в котором обосновывал необходимость создания при Архитектурном факультете научно-исследовательской архитектурной лаборатории и показательного кабинета при ней.

15 февраля 1927 года Архитектурная научно-исследовательская лаборатория была создана, руководителем ее стал Ладовский.

В помещении ВХУТЕИНа было оборудовано специальное помещение для лаборатории. Чтобы не отвлекать внимания исследователей и испытуемых и не создавать ненужных ориентиров (влияющих на результаты психотехнических опытов) Ладовский решил выкрасить стены, пол и потолок в единый черный цвет.

Лаборатория ставила перед собой задачу помочь при отборе поступающих на архитектурный факультет ВХУТЕИНа, а также помочь преподавателям в процессе обучения конкретных студентов развивать те профессионально необходимые способности, которые у них отстают.

Разработанная в лаборатории система выявления архитектурной одаренности отражала концепцию Ладовского о решающей роли пространства в комплексе элементов

архитектурной выразительности. Система испытания носила «пространственный» характер. Все было направлено на выяснение степени «пространственной одаренности» испытуемого: определялись способности в области пространственной координации (вертикальной и горизонтальной), пространственной ориентировки, пространственного представления, пространственного воображения, пространственного комбинирования.

Группа приборов, предназначенных для измерения глазомера, была сконструирована Ладовским:

Лиглазомер -- прибор для проверки глазомера в отношении линейных величин. В пространстве подвешена линейка со свободно перемещающимся вдоль нее движком. Сторона линейки, обращенная к испытуемому, гладкая; обратная сторона имеет шкалу. Испытуемый должен, передвигая движок, отсечь заданную длину (в сантиметрах) или ее часть (например одну треть). Лаборант, стоящий с обратной стороны линейки, определяет ошибку.

Плоглазомер -- прибор для проверки глазомера в отношении плоскостных величин. Различные по конфигурации фигуры (квадрат, круг и т.д.) помещались под стекло, на котором были нанесены линии (прямая линия, ломаная -- образующая прямой угол). Требовалось, двигая стекло, отсекав линиями определенные части плоских фигур, сравнивать их между собой и т.д. После выполнения испытуемым упражнения, помещенная сбоку шкала откидывалась и по ней проверялась степень точности решения задачи (теста).

Оглазомер -- прибор для проверки глазомера на определение величины объема. В различные по форме стеклянные сосуды (шар, конус, колба простой формы, сложная по форме колба с несколькими «талиями», простой цилиндр, сложно изогнутый цилиндр и т.д.) нужно было налить через шланги из градуированных высоких стеклянных цилиндров (на глаз, не сверяясь со шкалой) одинаковое по объему количество воды или какую-то часть объема сосуда (половину, 1/5, 3/4 и т.д.). Степень точности решения задачи определялась по шкале цилиндра.

Углазомер -- проверка глазомера на определение величины угла, а также вертикальности или горизонтальности линии. На горизонтальной оси вращался круг, с нанесенной линией (диаметром). Горизонтальная стрелка на лицевой стороне диска, скрытая вертикальная стрелка и шкала на обратной стороне диска давали возможность образовывать между двумя диаметрами (линия на диске и стрелка) любой угол и проверять степень точности решения задачи.

Сконструированные Ладовским приборы преследовали цель не только проверки, но и развития глазомера у студентов. Ладовский считал, что архитектор должен развивать в себе чувство величин и их соотношений, уметь на глаз членить в нужном соотношении линейные, плоскостные и объемные величины. Такое умение Ладовский считал очень важным показателем профессионального мастерства архитектора, так как оно позволяет свободно владеть композиционными приемами. Проверка и развитие глазомера на приборах преследовали также

¹ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 25, л. 98--99.

¹«Известия АСНОВА», с. 7.

Важной частью работы лаборатории было подведение научной основы под пропедевтическую дисциплину «Пространство» Основного отделения. Ставилась задача выявить законы восприятия пространственных отношений. Эксперименты проводились на сконструированном Ладовским специальным приборе -- простометре. Прибор состоял из двух однотипных пар пересекающихся плоскостей. Расположенные рядом продольные плоскости обеих пар могли независимо друг от друга менять угол наклона за счет отдельных приспособлений для подвески. Другие плоскости, пересекающиеся с продольными, все время сохраняли вертикальное положение (за счет противовеса) и играли роль экранов, не позволяющих зрителю определить степень наклона продольных плоскостей, на которых устанавливались макеты или фигуры. Фиксированное место для испытуемого, стоящего перед прямоугольной рамкой по оси, разделяющей две продольные плоскости, было выбрано с таким расчетом, чтобы он не мог определить степень наклона плоскостей

Особый раздел работы лаборатории -- использование кинотехники для проверки объемно-пространственных качеств проекта.

«При проведении в качестве руководителя во ВХУТЕИНе проекта планировки поселка Автострой в 1929/30 гг., -- писал Н. Ладовский, -- мною был между прочим выдвинут и проведен принцип нового, более современного метода изображения проекта, учитывающего и координату времени -- кинопроекции. Этот метод особенно важен для архитектора-планировщика, который должен передать другим (а прежде проверить самого себя) организацию пространства во времени»¹.

Дата испытания..... 25.12.1977 г.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИСПЫТАНИЯ

Внимание.		И	Р	К	Престр. одаренность.	И	Р	К
Память	1				Пр. координация			
Фигуры	2				вертикальн.			
Угол	3				горизонтальн.			
Ср. коэф.					Ср. коэф.			
Глазомер.					Пр. ориентиров.			
линия а	4.5				Пр. представл.			
линия б	6.7				Пр. воображен.			
площадь	8.9				Пр. комбинирован.			
объем	10.11				тест 1, 2			
угол	12				„Альфа“			
ср. коэф.					Ср. коэф.			
Чувство отнош.	13				Ср. коэф. по пр. одар.			
					Историч. одаренн.			

[illegible]

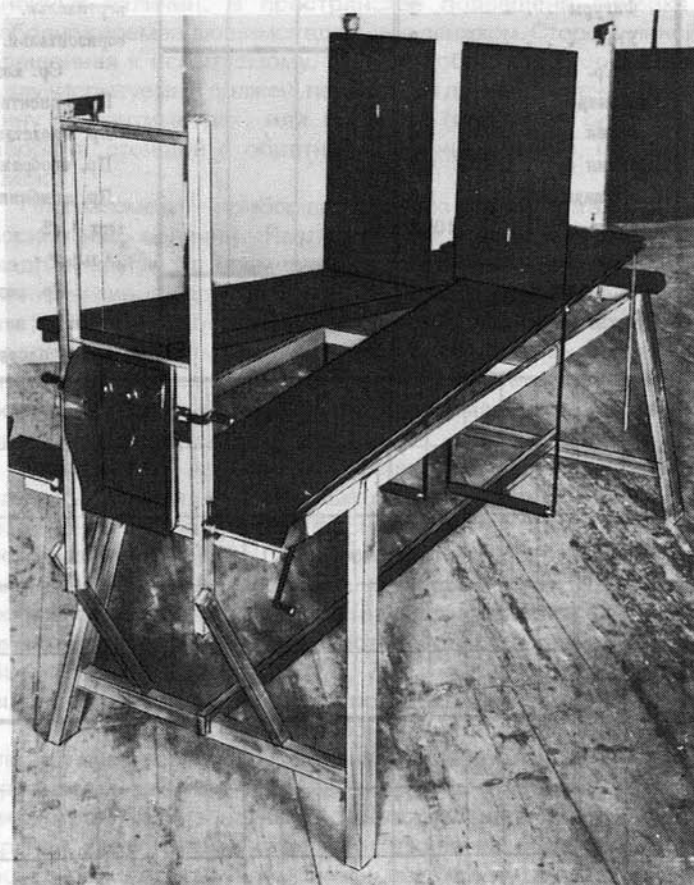
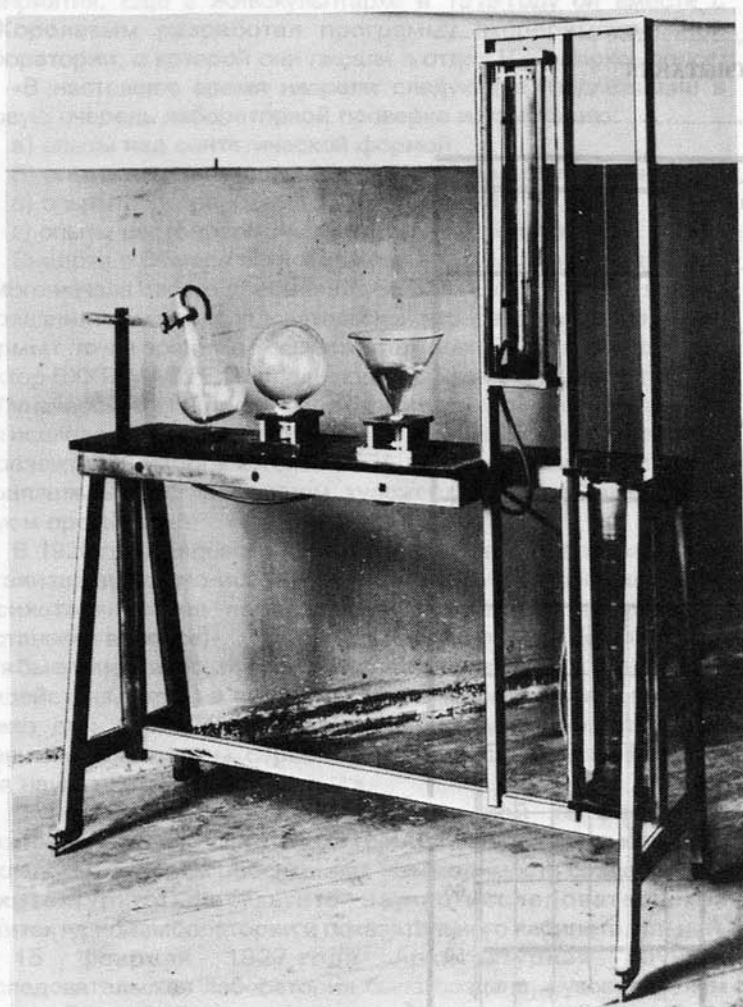
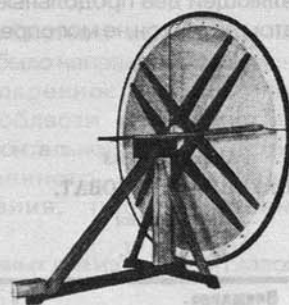
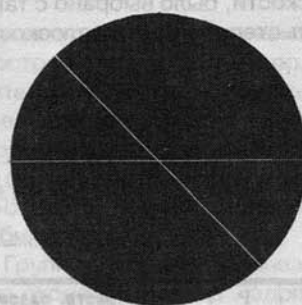
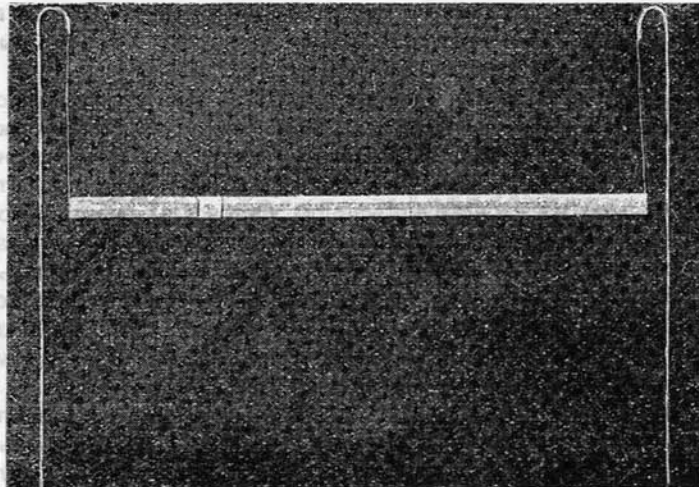
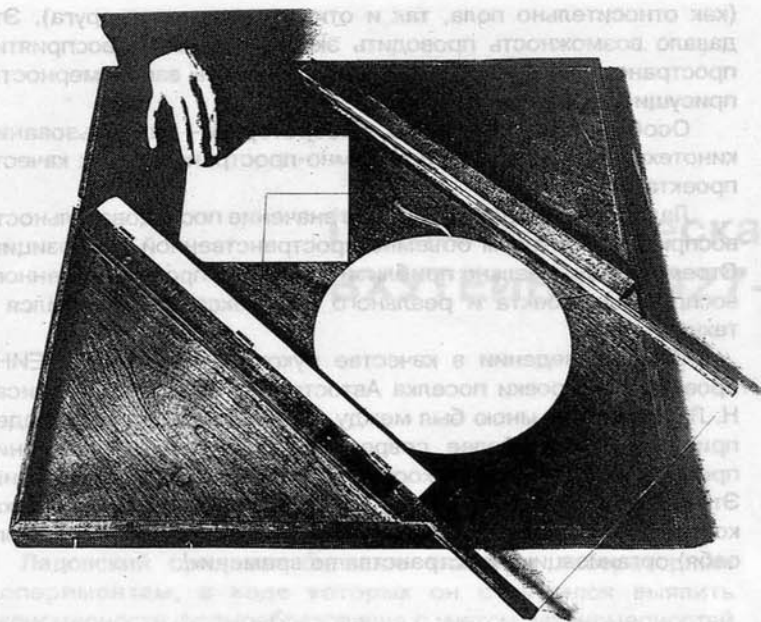
Общее заключение

Зав. лабораторией:

Категория

1 - «Личная карточка» для занесения результатов психотехнической проверки «архитектурной одаренности» студентов (разработана Г. Крутиковым)

¹Н. Ладовский. Проблемы Австроля и Магнитогорска в вузе. «Советская архитектура», N 1--2, 1931, с. 21.



Приборы, сконструированные Н.Ладовским, 1927 г.

1 - плоглазомер - прибор для проверки глазомера в отношении плоскостных величин; 2 - лиглагометр прибор для проверки глазомера в отношении линейных величин; 3 - углазомер - прибор

для проверки глазомера на определение величины угла, а также вертикальности и горизонтальности линии; 4 - оглагометр - прибор для проверки глазомера на определение величины объема; 5 - прострометр - прибор для испытания пространственных свойств формы

Библиография

Принятые сокращения

БЗК -- Борьба за кадры (газета ВХУТЕИНА)
БХ -- Бригада художников (журнал)
ДИ -- Декоративное искусство СССР (журнал)
ИИ -- Изобразительное искусство (журнал)
Ис ИЗО -- Искусство (газета -- вестник ИЗО Наркомпроса)
ИА -- Известия АСНОВА (журнал-газета)
ИО -- Известия ОБКОН (машинописный журнал ВХУТЕИНА)
ИВМ -- Искусство в массы (журнал)
ИК -- Искусство книги (сборник)
КН -- Красная нива (журнал)
КС -- Красное студенчество (журнал)
КО -- Красный Октябрь (газета ВХУТЕМАСа)
ПИ -- Панорама искусств (сборник)
ПИР -- Печать и революция (журнал)
ПИСА -- Проблемы истории советской архитектуры (сборник)
РИК -- Революция и культура (журнал)
Сова -- Советская архитектура (журнал)
СА -- Современная архитектура (журнал)
СИ -- Советское искусство (журнал)
СП -- Строительная промышленность (журнал)
СМ -- Строительство Москвы (журнал)
СЭ -- Советский экран (журнал)
ТЭ -- Техническая эстетика (журнал)
ТВ -- Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика» (сборник)
ХЖ -- Художественная жизнь (журнал)
ХКО -- Художественно-конструкторское образование (сборник)
ХИЗ -- Художник и зритель (журнал)

Абрамова А. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, 1918--1930 // Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское), 1825--1965. -- М., 1965.

Абрамова А. Одна из первых // ДИ. -- 1963. -- N 9.

Агитационно-массовое искусство: Оформление празднеств, 1917--1932 / Под ред. В. Толстого. Авторы-составители: И. Бибикина и Н. Левченко. -- М., 1984.

Адашкина Н. Проект «производственной мастерской Основного отделения» -- первая советская программа дизайнерского образования // ПИСА. -- 1976. -- Вып. 1.

Адашкина Н. Любовь Попова. Путь становления художника-конструктора // ТЭ. -- 1978. -- N 11.

Адашкина Н. Л. Попова о соотношении цвета и формы // ТВ. 1978. -- Вып. 17.

Адашкина Н. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа, 1920--1926 гг. // ТВ. -- 1979. -- Вып. 21.

Адашкина Н. Фаворский и «производственники» // ТЭ. -- 1980. -- N 7.

Адашкина Н. Из истории полиграффа ВХУТЕМАСа // ТВ. -- 1982. -- Вып. 34.

Адашкина Н. Формирование дизайнерской концепции Л.С. Поповой. ГВЫТМ-ВХУТЕМАС, 1921--1923 гг. // ТВ. -- 1983. -- Вып. 41.

Адашкина Н. Работа Л. Поповой по созданию «цветовой дисциплины» ВХУТЕМАСа // Государственная Третьяковская галерея.

Материалы и исследования. -- Л., 1983.

Алфеевский В. Годы учения // ПИ. -- 1981. -- Вып. 4.

Амо А. Пролетаризация высшей школы // РИК. -- 1929. -- N 4.

Андреева Л. Проекты рациональных форм посуды, 20-е годы // ДИ. -- 1971. -- N 12.

Андреева Л. Советский фарфор, 1920--1930 годы. -- М., 1975.

Антонов Р. Эволюция художественно-конструкторских программ факультета обработки дерева и металла ВХУТЕМАСа // ХКО. -- 1973. -- Вып. 4.

Аранович Д. Архитектурные мечтания // Известия. 1926. 27 мая.

Аранович Д. Молодая архитектура // СИ. -- 1926. -- N 8--9.

Аранович Д. Современная московская архитектура // СП. -- 1927. -- N 8.

Аранович Д. Конструктора внутреннего оборудования // СП. -- 1929. -- N 4.

Аранович Д. Первая отчетная выставка Высшего архитектурно-строительного института // СП. -- 1931. -- N 2--3.

Арватов Б. Искусство и производство // Горн. -- 1922. -- N 2(7).

Арватов Б. Овеществленная утопия // ЛЕФ. -- 1923. -- N 1.

Арватов Б. Искусство и качество промышленной продукции // СИ. -- 1925. -- N 7.

Арватов Б. Сегодняшние задачи искусства в промышленности // СИ. -- 1926. -- N 1.

Аркин Д. Наша мебель // КН. -- 1929. -- N 34.

Аркин Д. Первые шаги нашей архитектуры // КН. -- 1926. -- N 44.

Аркин Д. Вещи, среди которых мы живем // 30 дней. -- 1926. -- N 3.

Аркин Д. «Эстетика вещи» и наша художественная культура (К проблеме производственного искусства) // ПИР. -- 1929. -- N 4.

Аркин Д. Какая нам нужна мебель // РИК. -- 1929. -- N 11.

Аркин Д. Искусство бытовой вещи. -- М., 1932.

Арманд Т. Орнаментальные ткани. -- М.-Л., 1931.

Архитектура: Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, 1920--1927. -- М., 1927.

Архитектура и ВХУТЕИН. -- М., 1929. Вып. 1.

- «АСНОВА». Строительство Международного Красного стадиона в Москве // СП. -- 1924. -- N 12.
- Афанасьев К. Борьба течений во ВХУТЕМАСе // ВХУТЕМАС-МАРХИ, 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Бабичев А. Рабфак искусств // КН. -- 1929. -- N 13.
- Бабичев А. О конструкции и композиции // ДИ. -- 1967. -- N 3.
- Бабичева Н. Рабфак искусств // ДИ. -- 1965. -- N 7.
- Бартрам Н. СССР на Парижской выставке // СИ. -- 1925. -- N 1.
- Барышников А. Художественное образование // СИ. -- 1925. -- N 5.
- Белашов М. Скульптурный факультет // ИВМ. -- 1929. -- N 7--8.
- Беляев В. На выставке театральных макетов ВХУТЕИНа // Рабис. -- 1929. -- N 29.
- Бескин Эм. Наше художественное образование // Рабис. -- 1927. -- N 46.
- Больше инженеров в быт // СА. -- 1929. -- N 3.
- Борохвостов В. Физкультура во ВХУТЕИНе // КС. -- 1927. -- N 1.
- Борохвостов В. Веселый город ВХУТЕИН // КС. -- 1927/1928. -- N 15.
- Боров Н. Творческие принципы мастерской // Работы архитектурно-проектировочных мастерских за 1934 год. -- Т. 2. -- М., 1936.
- Маст. N 12.
- Брик О. Наш долг // ХЖ. -- 1919. -- N 1.
- Брик О. От картины к ситцу // ЛЕФ. -- 1924. -- N 2(6).
- Брик О. В производство! // ЛЕФ. -- 1923. -- N 1.
- Бруни Л. К вопросу о методе преподавания рисунка // ИО. -- 1928. -- N 1.
- Брюхоненко Н. От ризы к автомобилю // КС. -- 1928/1929. -- N 15.
- Бунин А., Туркус М. Работа сектора АСНОВА // СовА. -- 1931. -- N 1--2.
- Быков З. Московская художественно-промышленная школа прежде и теперь // ТЭ. -- 1966. -- N 17.
- Быков З. и Галактионов А. На Метфаке ВХУТЕМАСа // А. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. -- М., 1982.
- Бытовой советский текстиль // ИВМ. -- 1929. -- N 1--2.
- В.А. Московская выставка ВХУТЕИНа // Рабис. -- 1929. -- N 20.
- В.К. Работы дипломников на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа // СМ. -- 1927. -- N 6.
- В.К. Отчетная выставка архитектурного факультета ВХУТЕМАСа // СП. -- 1926. -- N 6--7.
- В мастерской К.С. Мельникова // Рабис. -- 1929. -- N 46.
- В мастерской М.Я. Гинзбурга // Рабис. -- 1929. -- N 47.
- В мастерской Б.Д. Королева // Рабис. -- 1929. -- N 12.
- В системе ВХУТЕИНа // Рабис. -- 1930. -- N 8.
- Варст (Степанова В.). Костюм сегодняшнего дня -- прозодежда // ЛЕФ. -- 1923. -- N 2.
- Варст (Степанова В.). О работах конструктивистской молодежи // ЛЕФ. -- 1923. -- N 2.
- Вещи быта. Дипломные работы студентов Метфака ВХУТЕИНа // СА. -- 1929. -- N 3.
- Воззвание исполнительного комитета учащихся первых государственных свободных художественных мастерских по случаю окончания учебного года // ИСИЗО. -- 1919. -- N 7.
- Волков-Ланит Л. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. -- М., 1968.
- Вторые ГСХМ // ИСИЗО. -- 1919. -- N 1.
- ВХУТЕИН. -- М., 1929.
- ВХУТЕМАС // Зрелища. -- 1924. -- N 71.
- ВХУТЕМАС // ЛЕФ. -- 1923. -- N 2.
- Вхутемаска (Семенова Е.). Левая метафизика // ЛЕФ. -- 1923. -- N 4.
- Выставка производственных факультетов ВХУТЕМАСа // ХИЗ. -- 1924. -- N 2--3.
- Г.Е. Шаг вперед, два на месте. По мастерским Живописного факультета // КО, 1 мая 1927 г.
- Ган А. Конструктивизм. -- Тверь, 1922.
- Ган А. Конструктивизм. Ответ Лефу // Зрелища. -- 1923. -- N 55.
- Геллерштейн С. Психотехника и комплектование вузов // КС. -- 1927/1928. -- N 16.
- Герчук Ю. Телингатер -- художник книги // ДИ. -- 1964. -- N 3.
- Герчук Ю. Советская книжная графика. -- М., 1986.
- Гиляровская Н. Молодые декораторы // Новая рампа. -- 1924. -- N 24.
- Гиляровская Н. Московская ассоциация художников-декораторов // Искусство. -- 1929. -- N 7--8.
- Гиляровская Н. Современная теа-декорация // КН. -- 1929. -- N 39.
- Гинзбург М. Стиль и эпоха. -- М., 1924.
- Гинзбург М. Функциональный метод и форма // СА. -- 1926. -- N 4.
- Гинзбург М. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы // СА. -- 1927. -- N 6.
- Голосов И. О большой архитектурной форме // Архитектура СССР. -- 1933. -- N 5.
- Гольдзамт Э. Творческие связи ВХУТЕМАСа с польской архитектурной культурой // ВХУТЕМАС-МАРХИ, 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Городецкий С. Конструктивизм и последние премьеры // Искусство трудящихся. -- 1925. -- N 54.
- Государственные художественные мастерские // ИСИЗО. -- 1919. -- N 2.
- Грюнвальд Б. Сохранять и развивать революционное наследие художественных школ 20-х годов // ВХУТЕМАС-МАРХИ, 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Д. Текстильный факультет // ИВМ. -- 1929. -- N 7--8.
- Дамский А. Начало начал // А. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. -- М., 1982.
- Дамский А. Производственные факультеты ВХУТЕМАСа // ВХУТЕМАС-МАРХИ, 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Декрет Совета Народных Комиссаров о Московских Государственных Художественно-Технических Мастерских. -- Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства. -- М., 19 декабря 1920 г. -- N 98.
- Демосфенова Г. Журнальная графика Дейнеки. 1920 -- начало 1930 гг. -- М., 1979.
- Диплом выпускников ВХУТЕИНа -- скульпторов // Рабис. -- 1929. -- N 52.
- Дмитриева Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. -- М., 1950.
- Докучаев Н. Современная русская архитектура // КН. -- 1925. -- N 14.

- Докучаев Н. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа // Архитектура. Работа архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, 1920--1927. -- М., 1927.
- Докучаев Н. По поводу контрольных работ Архфака ВХУТЕМАСа // СП. -- 1927. -- N 2.
- Докучаев Н. Программа курса основ искусства архитектуры // Сборник материалов по художественному образованию. -- М., 1927.
- Докучаев Н. Архитектурные итоги // Рабис. -- 1927. -- N 45 и N 47.
- Докучаев Н.. ВХУТЕМАС -- Красной Армии // Рабис. -- 1928. -- N 8.
- Докучаев Н. Жилищное строительство и архитектура // СИ. -- 1928. -- N 3.
- Докучаев Н. Конкурс на планировку Магнитогорска // СМ. -- 1930. -- N 4.
- Епифанский А. Рационализированный чайник // КН. -- 1927. -- N 50.
- Жадова Л. Советский отдел на Международной выставке декоративного искусства и промышленности в Париже // ТЭ. -- 1966. -- N 10.
- Жадова Л. О теории советского дизайна 20-х годов // Вопросы технической эстетики. -- М., 1968.
- Жадова Л. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Страницы истории // ДИ. -- 1970. -- N 11.
- Жадова Л. Первая посуда для детей // ДИ. -- 1979. -- N 11.
- Жадова Л. История архитектурного факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // ВХУТЕМАС-МАРХИ, 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Жадова Л. ВХУТЕМАС -- Сенеж. «Круглый стол», посвященный шестидесятилетию создания ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на Сенеже 19 декабря 1980 года // Художественное проектирование. -- М., 1987.
- Жолтовский И. Архитектура нашей эпохи // Советское искусство, 1935, 11 декабря.
- Журавлев А., Хан-Магомедов С. Полвека советской архитектуры. -- М., 1967.
- З.Р. Кубизм // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 6.
- Зальцман А. Творчество И.В. Жолтовского // Архитектура СССР. -- 1940. -- N 5.
- Земенков Б. Пути русского фарфора // СИ. -- 1926. -- N 5.
- Зернова Е. Воспоминания монументалиста. -- М., 1985.
- Из истории советской архитектуры 1917--1925 гг. Документы и материалы / Под ред. К. Афанасьева. Автор-составитель В. Хазанова. -- М., 1963.
- Из истории советской архитектуры 1926--1932 гг. Документы и материалы. Творческие объединения / Под ред. К. Афанасьева. Автор-составитель В. Хазанова. -- М., 1970.
- Изба-читальня / СП. -- 1927. -- N 6--7.
- Инструкция приема учащихся в Свободные Государственные Художественные мастерские // Известия ВЦИК, 1918, 7 сентября.
- Инструкция выборов руководителей Свободных Государственных Художественных мастерских // Известия ВЦИК, 1918, 7 сентября.
- ИНХУК // ЛЕФ. -- 1932. -- N 2.
- Иодко, Тенета. Объемная композиция в системе ВУЗа в разрезе Основного отделения // БЗК. -- 1930. -- N 4--5.
- Искусство в быту. Сборник-альбом образцовых проектов. -- М., 1925.
- Искусство Коммуны (газета). -- П., декабрь 1918 -- апрель 1919.
- К.В. Отчетная выставка Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа // СП. -- 1926. -- N 6--7.
- К.Я. Даешь коммуны! // БЗК. -- 1929. -- N 2--3.
- Каждан Я. Дом на Рождественке // Архитектура и строительство Москвы. -- 1990. -- N 9 и N 10.
- Кандинский В. О сценической композиции // ИИ. -- 1919. -- N 1.
- Кандинский В. Маленькие статьи по большим вопросам: I. О точке. II. О линии // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 3, N 4.
- Кандинский В. О «Великой Утопии» // ХЖ. -- 1920. -- N 3.
- Кар М. Из дерева и металла. На выставке дипломных работ студентов ВХУТЕИНа // Коммунальное хозяйство. -- 1929. -- N 7--8.
- Каталог Первой выставки современной архитектуры. -- М., 1927.
- Кауфман К. Вещи // СЭ. -- 1928. -- N 51.
- Кацман Е. К вопросу об ахровской самокритике. Страницы из дневника // ИВМ. -- 1929. -- N 3--4.
- Климов А. От клячи к автомобилю // СЭ. -- 1929. -- N 16.
- Клуцис Г. Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. -- М.-Л., 1931.
- Коллонтай А. Студенты лохматые и студенты красные // КС. -- 1927/1928. -- N 4--5.
- Кольцова Н. Вопросы художественно-промышленного образования в документальных источниках фонда отдела ИЗО Наркомпро-са, 1918--1920 гг. // ХКО. -- 1969. -- Вып. 1.
- Кольцова Н. Документы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа как источник по истории художественного и художественно-конструкторского образования в СССР. 1920--1930 гг. // Советские архивы. -- 1974. -- N 6.
- Комарденков В. Дни минувшие. -- М., 1972.
- Комарова Л., Красильников Н. Метод исследования формообразования сооружения // СА. -- 1929. -- N 5.
- Комарова Л. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа, мастерская А.А. Веснина // ВХУТЕМАС-МАРХИ. 1920--1980. -- Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Коннов Ф. Не повторять ошибок ВХУТЕИНа // БХ. -- 1932. -- N 4--5.
- Коннов Ф., Цирельсон Я. Выставка «Октябрь». Под знаком «Левой фразы» // ИВМ. -- 1930. -- N 7.
- Конструктивисты // Эрмитаж. -- 1922. -- N 13.
- Конц С. Чудеса во ВХУТЕИНЕ // КС. -- 1928/1929. -- N 8.
- Корев С. 1-й съезд клубных работников // ХИЗ. -- 1924. -- N 6--7.
- Корнфельд Я. Конференция во ВХУТЕМАСе // СА. -- 1927. -- N 5--6.
- Королев Б. Против ученичества и мнимого «объективизма» // БХ. -- 1932. -- N 4--5.
- Костин В. Вступительная статья // Климент Редько. -- М., 1974.
- Костин В. Среди художников. -- М., 1986.
- Красильников Н. Проблемы современной архитектуры // СА. -- 1928. -- N 6.
- Красильников Н., Напельбаум Л. Еще из дипломных работ архитектурного факультета ВХУТЕИНа // СМ. -- 1929. -- N 2.
- Красин Г. Об участии ВХУТЕИНа в производственных работах. По опыту жилищно-строительного комитета Моссовета // СМ. --

1928. -- N 11.

- Кринский В. Возникновение и жизнь Ассоциации новых архитекторов // Советская архитектура. -- М., 1969. -- N 18.
- Кринский В. Сводоклад представителя пространственного центра проф. Кринского. 3.12.1926 // ХКО. -- 1970. -- Вып. 2.
- Кринский В., Ламцов И., Туркус М. Элементы архитектурно-пространственной композиции. -- М.-Л., 1934.
- Крайванов Ю. Что показала производственная проверка // ДИ. -- 1969. -- N 12.
- Крутиков Г. Круглое и полукруглое жилище // СП. -- 1927. -- N 9.
- Крутиков Г. Архитектурная научно-исследовательская лаборатория при архитектурном факультете Московского Высшего художественно-технического института // СП. -- 1928. -- N 5.
- Кузнецов А., Магидсон А., Щукин Ю. Оформление города в дни революционных празднеств. -- М.-Л., 1932.
- Купреянов Н. Полиграфия в художественных вузах // ЛЕФ. -- 1923(1924). -- N 4.
- Купреянов Н. Советская графика за 10 лет // Журналист. -- 1928. -- N 2.
- Кушнер Б. Организаторы производства // ЛЕФ. -- 1923. -- N 3.
- Л. Из работ архитектурного факультета МВХТИ // СП. -- 1929. -- N 8.
- Лавинский А. Подъемные витрины // Клуб. -- 1926. -- N 6.
- Лаврентьев А. Роль Родченко в формировании пропедевтической дисциплины «Графика» во ВХУТЕМАСе // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. -- М., 1978.
- Лаврентьев А. Поэзия графического дизайна в творчестве Варвары Степановой // ТЭ. -- 1980. -- N 5.
- Лаврентьев А. Инженерно-технические дисциплины в системе художественно-конструкторского образования ВХУТЕМАСа // ТВ. -- 1982. -- Вып. 34.
- Лаврентьев А. Пропедевтическая дисциплина «Графика». ВХУТЕМАС. 1920--1922 гг. // ТЭ. -- 1984. -- N 7.
- Лаврентьев А. Первая дизайнерская школа А. Родченко. ИНХУК и ранний ВХУТЕМАС // ТВ. -- 1983. -- Вып. 41.
- Лавров В. Архитектура на выставке искусств народов СССР // СМ. -- 1927. -- N 11.
- Лавров В. «Как ты живешь». Научное кино в помощь архитектуре // СМ. -- 1927. -- N 11.
- Лавров В. О новом здании Высшей Художественной школы в Москве. К итогам выставки контрольных работ Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа // СМ. -- 1927. -- N 4.
- Лавров В. О «городке художников» в Москве // СП. -- 1927. -- N 2.
- Лавров В. Из последних работ Архитектурного факультета ВХУТЕИНа. 1. Проблема нового города. 2. Научно-исследовательская работа // СМ. -- 1928. -- N 10.
- Лавров В. Проектирование рабочего поселка у Измайловского шоссе // СМ. -- 1928. -- N 8.
- Лавров В. Город-линия // СП. -- 1928. -- N 6--7.
- Лавров В. Парк культуры и отдыха в Москве по проектам дипломников ВХУТЕИНа // СМ. -- 1929. -- N 10.
- Лавров В. Опыт планировки коллективного жилища // СМ. -- 1929. -- N 7.
- Лавров В. Автострой -- социалистический город // СМ. -- 1930. -- N 4.
- Ладинский А. «Богема» // КС. -- 1927. -- N 4.
- Ладовский Н. Основы построения теории архитектуры. Под знаком рационалистической эстетики // ИА. -- 1926. -- Вып. 1.
- Ладовский Н. Психотехническая лаборатория. В порядке постановки вопроса // ИА. -- 1921. -- Вып. 1.
- Ладовский Н. Революция в архитектуре // Октябрьская газета федерации объединения советских писателей. 1927. 8 ноября.
- Ладовский Н. Международный Красный стадион в Москве // СП. -- 1927. -- N 4.
- Ладовский Н. Планировка Автостроя и Магнитогорская в вузе // СовА. -- 1931. -- N 1--2.
- Ламцов И. Развитие метода изучения архитектурной композиции // Архитектурная композиция. Современные проблемы. -- М., 1970.
- Ламцов И. Педагогическая система ВХУТЕМАСа и ее роль в развитии архитектурного образования в СССР // ВХУТЕМАС-МАРХИ. 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Лахтин Н. Академическая конференция Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа и результаты ее работы // СП. -- 1927. -- N 1.
- Левочкин Н. Советские Жюль-Верны. ВХУТЕМАС готовит не строителей, а фантазеров // Постройка. 1928. 3 июля.
- Лейзеров И. Итоги конференции живописного факультета ВХУТЕМАСа // СИ. -- 1927. -- N 2.
- Леонидов И. Институт Ленина // СА. -- 1927. -- N 4--5.
- Лисицкий Эль. Архитектура железной и железобетонной рамы // СП. -- 1926. -- N 1.
- Лисицкий Эль. Серия небоскребов для Москвы // ИА. -- 1926. -- Вып. 1.
- Лисицкий Эль. Культура жилья // СП. -- 1926. -- N 12.
- Лисицкий Эль. Идолы и идолопоклонники // СП. -- 1928. -- N 11--12.
- Лисицкий Л. Книга с точки зрения зрительного восприятия -- визуальная книга // ИК. -- 1962. -- Вып. 3.
- Лицо социалистического города // Рабис. -- 1929. -- N 41.
- Лобанов В. Художественные группировки за последние 25 лет. -- М., 1930.
- Лобов. Мебель факультета по обработке дерева и металла ВХУТЕИНа // СМ. -- 1929. -- N 10.
- Луначарский А. Искусство и революция. -- М., 1924.
- Луначарский А. Интеллигенция и ее место в социалистическом строительстве // РИК. -- 1927. -- N 1.
- Луначарский А. О социально-психологических группах молодежи // КС. -- 1927/1928. -- N 2.
- Луначарский А. Своевременно ли подумать рабочему об искусстве одеваться // Искусство одеваться. -- 1928. -- N 1.
- Лухманов Н. Жизнь, какой она должна быть // СЭ. -- 1928. -- N 15.
- Лухманов Н. Проблема мебели // РИК. -- 1930. -- N 13--14.
- Лухманов Н. Архитектура клуба. -- М., 1930.
- Лухманов Н. Лицом к производству // РИК. -- 1930. -- N 17--18.
- Ляхов В. Советский рекламный плакат. 1917--1932. -- М., 1970.
- М. Декоративное искусство и современность // ИВМ. -- 1929. -- N 3--4.
- Маврина Т. Десятая муза // ПИ. -- 1981. -- N 4.
- Мазманыч М. О национальной архитектуре. Опыт постановки вопроса // ПИР. -- 1929. -- N 7.
- Макаров К. Вольная птица Алексея Сотникова // ДИ. -- 1976. -- N 1.
- Малевич К. Наши задачи // ИИ. -- 1919. -- N 1.
- Малевич К. Супрематизм. В каталоге Десятой государственной выставки: Беспредметное творчество и супрематизм. -- М., 1919.
- Малевич К. О новых системах в искусстве. -- Витебск, 1919.
- Малевич К. От Сезанна до супрематизма. -- М., 1920.

- Малевич К. Супрематическое зеркало // ЖИ. -- 1923. -- N 20.
- Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Основное отделение // ТЭ. -- 1968. -- N 2, N 4 и N 12; 1969. -- N 4.
- Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // ХКО. -- 1970. -- Вып. 2.
- Марц Л. О природе пропедевтических курсов в художественно-конструкторском образовании // ХКО. -- 1972. -- Вып. 3.
- Маслов А. Клуб на колесах // Клуб. -- 1927. -- N 9.
- Маца И. Итоги и перспективы художественной практики // ПИР. -- 1929. -- N 5.
- Машков И. Воспитывать пролетарских мастеров // БХ. -- 1932. -- N 4--5.
- Меркулов Ю. Вхутемасовские очерки двадцатых годов // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. -- М., 1962.
- Мешков А. Рабочее жилище и мебель // СМ. -- 1929. -- N 10.
- Мещерин В. Учеба у Родченко // А. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. -- М., 1982.
- Милинис И. Организация работы Клуба нового социального типа // СА. -- 1929. -- N 3.
- Митурич М.П. «Волновики» Петра Митурича // ТЭ. -- 1985. -- N 10.
- Михайлов А. Группировки советской архитектуры. -- М.-Л., 1932.
- Молок Ю. Начало московской книги. 20-е годы // ИК. -- 1971. -- Вып. 7.
- Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). -- М., 1965.
- Мурина Е. Ткани Любви Поповой // ДИ. -- 1967. -- N 8.
- Муханов Л. и Вильшанский А. К вопросу о пролетаризации художественных вузов // РИК. -- 1928. -- N 9.
- Мы готовим не «советских Жюль-Вернов». Архитектурный факультет на должной высоте // Постройка. 1928. 3 июля.
- На Живфаке неблагополучно // БЗК. -- 1929. -- N 2--3.
- На путях к стандарту // Даешь. -- 1929. -- N 3.
- На факультете обработки дерева и металла // СА. -- 1926. -- N 5--6.
- Надъярных Ф. Русская архитектурная школа накануне Великой Октябрьской социалистической революции // Исследования по истории архитектуры и градостроительства. -- М., 1931. -- Вып. 1.
- Назаревская М., Райцер Л., Полуэктова Н. Художественное оформление знамен // За пролетарское искусство. -- 1931. -- N 11--12.
- Наппельбаум Л. К вопросу о новом рабочем клубе. Статья дискуссионная // ИВМ. -- 1930. -- N 2(10).
- Наппельбаум Л. Каким должен быть социалистический город? На выставке проектов Магнитогорска // ИВМ. -- 1930. -- N 4(12).
- Невежин Ф., Мирлас Д. Советская монументальная живопись // ИВМ. -- 1929. -- N 3--4.
- Незнамов А. Проз-работы А. Лавинского // ЛЕФ. -- 1925. -- N 3(7).
- Незнамов П. На Парижской выставке // Рабочий клуб. -- 1925. -- N 8--9.
- Нерадов Г. Художники на производстве // СИ. -- 1925. -- N 3.
- Нивинский И. Чему учили в Строгановском училище // КО. -- 1927. 7 ноября.
- Никаноров. Автострой // РИК. -- 1930. -- N 1.
- Новицкий П. Что еще надо сделать // КО. -- 1927. 7 ноября.
- Новицкий П. Общественная культура художников // ИО. -- 1928. -- N 1.
- Новицкий П. Строительство социализма и стиль современной архитектуры // ПИР. -- 1928. -- N 2.
- Новицкий П. Реставраторы и архитектурный факультет ВХУТЕИНа // СА. -- 1928. -- N 4.
- Новицкий П. Гегемония архитектуры // РИК. -- 1928. -- N 7.
- Новицкий П. Новый тип художественно-технического вуза. О природе ВХУТЕИНа / ВХУТЕИН. -- М., 1929.
- Новицкий П. Генеральная линия вуза // БЗК. -- 1929. -- N 2--3.
- Новицкий П. О художниках-инженерах // Даешь. -- 1929. -- N 7.
- Новицкий П. Судьбы станкового искусства // Рабис. -- 1930. -- N 8.
- Новицкий П. Разгром высшего художественного образования // БХ. -- 1931. -- N 1.
- Новицкий П., Тоот В., Севницкий А., Натальченко А. Письмо в редакцию // ИВМ. -- 1929. -- N 5--6.
- Новое в текстиле // КН. -- 1929. -- N 27.
- Новый быт // Красная панорама. -- 1924. -- N 23.
- Носкова, Райцер Л. Ленин во ВХУТЕМАСе // КО. -- 1927. 7 ноября.
- О.С. Защитный цвет // КС. -- 1929/1930. -- N 6.
- О квалификации оканчивающих художественные вузы // СИ. -- 1926. -- N 1.
- О Лисицком. К 75-летию со дня рождения // ДИ. -- 1966. -- N 5.
- О реорганизации ВХУТЕМАСа // СИ. -- 1925. -- N 8.
- Обзор деятельности Отдела Изобразительных Искусств. Народный Комиссариат по Просвещению. -- Петербург, 1919.
- Обзор деятельности Отдела Изобразительных Искусств. Народный Комиссариат по Просвещению. -- Петербург, 1920.
- Объявление о приеме в Первые и Вторые ГСХМ // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 8.
- Овсянникова Е. Государственные или свободные // ДИ. -- 1988. -- N 10.
- Огинская Л. Густав Клуцис. -- М., 1981.
- Осипов П. ОСА и АСНОВА // ИВМ. -- 1930. -- N 7(15).
- Ответ на открытое письмо правления ВХУТЕИНа. Редакционная статья // ИВМ. -- 1929. -- N 5--6.
- Отчет Института Художественной культуры // Русское искусство. -- 1923. -- N 2--3.
- Ощепков Г. И.В. Жолтовский. проекты и постройки. -- М., 1955.
- Передвижная изба-читальня // СИ. -- 1925. -- N 8.
- Петров В. АСНОВА за 8 лет // Сова. -- 1931. -- N 1--2.
- Печковский Н. Всесоюзная Сельско-Хозяйственная выставка в ее архитектурных достижениях // Строитель. -- 1923. -- N 10.
- План работ Архитектурного отдела НКП // ХЖ. -- 1919. -- N 1.
- По Наркомпросу. Вопросы художественного образования. Квалификация оканчивающих художественные заведения. О дипломных работах студентов ВХУТЕМАСа // СИ. -- 1925. -- N 4--5.
- По Наркомпросу. О квалификации оканчивающих художественные вузы // СИ. -- 1926. -- N 1.
- Покровский М. О реформе высшей школы // Красная молодежь. -- 1924. -- N 1.
- Положение о Свободных Государственных художественных мастерских Российской Федеративной республики // Справочник отдела ИЗО Наркомпроса. -- М., 1920.
- Программы Основного отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // ХКО. -- 1970. -- Вып. 2.
- Протест коммунистической ячейки первых ГСХМ против бойкота мастерских // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 7.

- Пунин Н. Искусство и пролетариат // ИИ. -- 1919. -- N 1.
 Пунин Н. Татлин. -- Петроград, 1921.
 Р. Витебская государственная художественная мастерская // Искусство. -- Витебск. -- 1919. -- N 2--3.
 Р.А. Из жизни ВХУТЕМАСа // ХИЗ. -- 1924. -- N 1.
 Р.А. ВХУТЕМАС // Искусство трудящимся. -- 1925. -- N 9.
 Р.Ф. Массовая посуда // КН. -- 1930. -- N 4.
 Рабфак искусств в Москве // Рабис. -- 1929. -- N 13.
 Развал ВХУТЕМАСа -- докладная записка членов ИНХУКа // ЛЕФ. -- 1924. -- N 4.
 Ракитин В. Марсиане А. Экстер // ДИ. -- 1977. -- N 4.
 Ракитина З. Об оформлении нашего быта // ИВМ. -- 1930. -- N 3(11).
 Ракитина Е. Любовь Попова. Искусство и манифесты // Художник. Сцена. Экран. -- М., 1973.
 Рогинская Ф. Текстильный факультет ВХУТЕМАСа // СИ. -- 1927. -- N 1.
 Рогинская Ф. Бытовой текстиль // КН. -- 1929. -- N 3.
 Рогинская Ф. Текстильный молодежь // ИВМ. -- 1929. -- N 3--4.
 Рогинская Ф. Очередные задачи на фронте производственных искусств // ИВМ. -- 1930. -- N 2(10).
 Рогинская Ф. Советский текстиль. -- М., 1930.
 Родченко А. В Париже. Из писем домой // Новый ЛЕФ. -- 1927. -- N 6.
 Родченко А. Техническое рисование // Новый ЛЕФ. -- 1928. -- N 11.
 Родченко А. Лозунги. Дисциплина. Конструкции. Руководитель Родченко // ХКО. -- 1973. -- N 4.
 Родченко А. Конструкция живописного пространства. Теоретические положения дисциплины // ХКО. -- 1973. -- Вып. 4.
 Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. -- М., 1982.
 Розанова М. Пространство книги. Фаворский // ДИ. -- 1973. -- N 8.
 Рыльский И. Возобновление деятельности Механической лаборатории ВХУТЕМАСа // СП. -- 1927. -- N 5.
 Рязанцев И. Искусство советского выставочного ансамбля. 1917--1970. -- М., 1976.
 С. Живописный факультет // ИВМ. -- 1929. -- N 7--8.
 С.Н. В поисках нового фарфора // БХ. -- 1932. -- N 3(10).
 Сарабьянов Д. Алексей Васильевич Бабичев. Художник. Теоретик. Педагог. -- М., 1974.
 Сборник материалов по художественному образованию. -- М., 1927.
 Свободные государственные художественные мастерские // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 1.
 Свободные государственные художественные мастерские // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 4.
 Северденко А., Мирлас Д., Вязьменский Л. и др. О кацманской самокритике // ИВМ. -- 1929. -- N 5--6.
 Семенова Е. ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский. Ученые записки Тартусского государственного университета. -- Тарту, 1966. -- Вып. 184.
 Сенькин С. ВХУТЕМАС // Горн. -- 1923. -- N 8.
 Сидорина Е. Некоторые аспекты ценностных ориентаций «производственного искусства» 20-х годов // ТВ. -- 1973. -- Вып. 6.
 Сидорина Е. Концепция «производственного искусства» и ВХУТЕМАС. К истории связей // ТВ. -- 1982. -- Вып. 34.
 Сидоров А. Искусство книги // ПИР. -- 1921. -- N 1, N 2, N 3.
 Сидоров А. Русская графика в годы революции // ПИР. -- 1922. -- N 7.
 Сидоров А. Современная советская обложка // КН. -- 1926. -- N 29.
 Сидоров А. Борис Данилович Королев. -- М., 1934.
 Смирнов Н. Конструктивизм как эпоха в искусстве // Зрелища. -- 1923. -- N 62.
 Советское декоративное искусство 1917--1945. Очерки истории / Под ред. В. Толстого. -- М., 1984.
 Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. -- М., 1933.
 Соколов Н. Опыт архитектурного мышления. Тема: Курортная гостиница // СА. -- 1929. -- N 3.
 Соколов Н. Щусев. -- М., 1952.
 Соколов Ю., Надъярных Ф. Школа, рожденная революцией // ВХУТЕМАС-МАРХИ 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
 Справочник отдела ИЗО Наркомпроса. Вып. 1. -- М., 1920.
 Степанова В. Костюм сегодняшнего дня -- прозодежда // ЛЕФ. -- 1923. -- N 2.
 Степанова В. От костюма к рисунку и ткани // Вечерняя Москва. 1928. 23 февраля.
 150 лет архитектурного образования в Москве. -- М., 1940.
 Стригалева А. У истоков советского монументального искусства // ДИ. -- 1968. -- N 4.
 Стригалева А. Участие В.Е. Татлина в организации и проведении монументальной пропаганды // ПИСА. -- 1975. -- Вып. 1.
 Стригалева А. Об одной концепции дизайна в архитектуре // ПИСА. -- 1978. -- Вып. 4.
 Стригалева А. Место архитектурного факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа в истории советской архитектуры // ВХУТЕМАС-МАРХИ 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
 Стриженова Т. Автор костюма -- Александра Экстер // ДИ. -- 1967. -- N 1.
 Стриженова Т. Из истории советского костюма. -- М., 1972.
 Стриженова Т. Почерк художника Киселевой // Журнал мод. -- 1987. -- N 3.
 Тарабукин Н. От мольберта к машине. -- М., 1923.
 Татлин В. Художник -- организатор быта // Рабис. -- 1929. -- N 4.
 Татлин В. Проблемы соотношения человека и вещи // Рабис. -- 1930. -- N 15.
 Татлин В. Искусство в технику. В каталоге выставки «Татлин». -- М.-Л., 1932.
 Театрально-декоративное отделение живописного факультета ВХУТЕМАСа // СИ. -- 1925. -- N 4--5.
 Тихонов В. Три архитектурные школы XX века // ВХУТЕМАС-МАРХИ. 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
 Товарищи рабочие! Призыв поступать в Первые государственные художественные мастерские // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 4.
 Тугендхольд Я. Современная живопись и театр // Культура театра. -- 1922. -- N 1--2.
 Тугендхольд Я. Выставка производственных факультетов ВХУТЕМАСа // Известия ВЦИК. -- 1923. 30 декабря.
 Тугендхольд Я. Вопросы ИЗО // ХИЗ. -- 1924. -- N 6--7.
 Тугендхольд Я. Памяти Л. Поповой // ХИЗ. -- 1924. -- N 6--7.
 Тугендхольд Я. СССР на Парижской выставке // КН. -- 1925. -- N 39.
 Тугендхольд Я. К выставке современной архитектуры // Известия ВЦИК. 1927. 12 июня.

- Тугендхольд Я. Формальный элемент в нашей живописи // СИ. -- 1928. -- N 6.
- Фаворский В. Забыть «игру в инженера» // БХ. -- 1932. -- N 4--5.
- Фаворский В. О графике, как об основе книжного искусства // ИК. -- 1961. -- Вып. 2.
- Фарфор, фаянс, стекло. -- М., 1980.
- Федоров-Давыдов. Искусство текстиля // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. -- М.-Л., 1931.
- Филиппов А. Производственное искусство // Искусство в производстве. -- М., 1921. -- Вып. 1.
- Фронт художественного труда. Материалы к всероссийской конференции левых в искусстве // Эрмитаж. -- 1922. -- N 10.
- Хазанова В. Советская архитектура первых лет Октября. 1917--1925 гг. -- М., 1970.
- Халатов А. На международной выставке печати в Кельне // РИК. -- 1928. -- N 11.
- Хан-Магомедов С. Иван Леонидов // Советская архитектура. -- М., 1964. -- Вып. 16.
- Хан-Магомедов С. Вспомните об этом проекте // Театр. -- 1969. -- N 3.
- Хан-Магомедов С. М.Я. Гинзбург. -- М., 1972.
- Хан-Магомедов С. Теоретические концепции творческих течений советской архитектуры. -- М., 1974.
- Хан-Магомедов С. У истоков советского дизайна. Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа) // ТЭ. -- 1977. -- N 3, N 4--5.
- Хан-Магомедов С. Живскульптарх // ДИ. -- 1978. -- N 5.
- Хан-Магомедов С. Психотехническая лаборатория ВХУТЕИНа. 1927--1930 // ТЭ. -- 1978. -- N 5.
- Хан-Магомедов С. В. Кандинский о восприятии и воздействии средств художественной выразительности // ТВ. -- 1978. -- Вып. 17.
- Хан-Магомедов С. Рабочая группа объективного анализа ИНХУКа // ПИСА. -- 1978. -- Вып. 4.
- Хан-Магомедов С. А. Родченко. Путь художника в производственное искусство // ТЭ. -- 1978. -- N 5, N 6.
- Хан-Магомедов С. Первая творческая организация пионеров советского дизайна -- группа конструктивистов ИНХУКа. 1921г. Художественные проблемы предметно-пространственной среды. -- М., 1978.
- Хан-Магомедов С. В.Ф. Кринский и архитектурное течение рационализма // Советское изобразительное искусство и архитектура 60--70-х годов. -- М., 1979.
- Хан-Магомедов С. Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции, январь--апрель 1921 г. // ТВ. -- 1979. -- Вып. 20.
- Хан-Магомедов С. Молодое и старшее поколения художников-производственников на этапе «от изображения -- к конструкции». Конструктивисты из Обмуху и Татлин. ИНХУК, 1921--1922 гг. // ТВ. -- 1979. -- Вып. 21.
- Хан-Магомедов С. Л. Лисицкий о социальных проблемах перестройки быта, новом типе жилища и его оборудовании // Теоретические проблемы дизайна. -- М., 1979.
- Хан-Магомедов С. Две концепции стилеобразования предметно-пространственной среды: конструктивизм и супрематизм. Московская и витебская школы // ТВ. -- 1980. -- Вып. 24.
- Хан-Магомедов С. Проблема перестройки быта и предметно-пространственной среды жилища. От домов-коммун до нового быта // ТВ. -- 1980. -- Вып. 27.
- Хан-Магомедов С. А.М. Лавинский. Путь в «производственное искусство» // ТЭ. -- 1980. -- N 1.
- Хау-Магомедов С. У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа) // ТЭ. -- 1980. -- N 2, N 3, N 4.
- Хан-Магомедов С. ВХУТЕМАС и ИНХУК. К проблеме становления сферы дизайна в 20-е годы // ТЭ. -- 1980. -- N 12.
- Хан-Магомедов С. Архитектор Константин Мельников. -- М., 1981.
- Хан-Магомедов С. ИНХУК: возникновение, формирование и первый этап работы. 1920 // Советское искусствознание, 80. -- Вып. 2. -- М., 1981.
- Хан-Магомедов С. Дизайнерская концепция В.Е. Татлина в системе художественных дисциплин дерметфака ВХУТЕИНа. 1927--1930 // ТВ. -- 1981. -- Вып. 28.
- Хан-Магомедов С. Из опыта пространственного решения жилой ячейки и ее оборудования 20-х годов // ТВ. -- 1981. -- Вып. 32.
- Хан-Магомедов С. Разработка теоретических проблем художественной композиции во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе. 1923--1930. // ТВ. -- 1982. -- Вып. 34.
- Хан-Магомедов С. Психоаналитический метод Н. Ладовского -- основа пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе // ТЭ. -- 1982. -- N 4.
- Хан-Магомедов С. Пропедевтическая дисциплина «Пространство» в структуре Основного отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // ТЭ. -- 1982. -- N 7.
- Хан-Магомедов С. Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа // ДИ. -- 1982. -- N 8.
- Хан-Магомедов С. Братья Стенберги // ТЭ. -- 1982. -- N 10.
- Хан-Магомедов С. Проблемы динамической формы в творческих концепциях 20-х годов // ТВ. -- 1982. -- Вып. 33.
- Хан-Магомедов С. Роль ВХУТЕМАСа в становлении дизайна и значение его наследия для современного творчества // ТВ. -- 1982. -- Вып. 34.
- Хан-Магомедов С. Ранний конструктивизм Александра Веснина и «производственное искусство» // ТЭ. -- 1983. -- N 9.
- Хан-Магомедов С. Александр Веснин. -- М., 1983.
- Хан-Магомедов С. Организация пространства минимальной жилой ячейки на этапе становления советского дизайна // ТВ. -- 1983. -- Вып. 40.
- Хан-Магомедов С. Николай Ладовский. -- М., 1984.
- Хан-Магомедов С. Художественно-проектная мастерская N 12 Моссовета // ТЭ. -- 1985. -- N 4.
- Хан-Магомедов С. Илья Голосов. -- М., 1988.
- Хан-Магомедов С. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. -- М., 1990.
- Харджиев Н. Памяти художника Эль Лисицкого // ДИ. -- 1961. -- N 2.
- Харджиев Н. Эль Лисицкий -- конструктор книги // ИК. -- 1962. -- Вып. 3.
- Хвойник И. О современной мебели // СИ. -- 1926. -- N 7.
- Хвойник И. Изобразительное искусство в 1926--1927 г. Обзор выставочного сезона // СИ. -- 1927. -- N 4.
- Хвойник И. Изобразительное искусство. Итоги и перспективы // СИ. -- 1927. -- N 5.
- Хигер Р. Пути архитектурной мысли. 1917--1932. -- М., 1933.
- Хигер Р. Романтико-символические поиски в советской архитектуре двадцатых годов. Илья Голосов // Советская архитектура. -- 1970. -- N 19.

- Хлебникова Л. Борьба реалистов и футуристов во ВХУТЕМАСе. Новые материалы // Литературное наследие. Том 80. -- М., 1971. Художественное воспитание и культура // ИСИЗО. -- 1919. -- N 8.
- Чичагова Г. Годы ВХУТЕМАСа. Первые впечатления // А.М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. -- М., 1982.
- Чернышев Н. Техника стенных росписей. -- М., 1930.
- Чуйков С. Воспоминания // ПИ. -- 1984. -- N 7.
- Шалавин Ф. и Ламцов И. О левой фразе в архитектуре // Красная новь. -- 1927. -- N 8.
- Шедлих Х. ВХУТЕМАС -- Баухауз // ВХУТЕМАС=МАРХИ. 1920--1980. Традиции и новаторство. -- М., 1986.
- Шибеев Д. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа // СИ. -- 1925. -- N 3.
- Шишло Б. Улицы революции // ДИ. -- 1970. -- N 3.
- Штеренберг Д. Отчет о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса // ИИ. -- 1919. -- N 1.
- Штеренберг Д. Наша задача // ХЖ. -- 1920. -- N 2.
- Штеренберг Д. Станковая живопись // ИО. -- 1928. -- N 1.
- Щ.Г. Первый год работы государственных художественных мастерских. История реформы Строгановского училища // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 7.
- Щербаков В. Выставка «Современная архитектура» // СМ. -- 1927. -- N 7--8.
- Шукин Ю., Магидсон А. Оформление массового празднества. -- М.-Л., 1932.
- Шусев А. Проблемы «Новой Москвы» // СП. -- 1925. -- N 3.
- Эйхенгольц Е. Проблема массовой одежды // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. -- М.-Л., 1931.
- Экстер А. Простота и практичность в одежде // КН. -- 1923. -- N 21.
- Экстер А. В конструктивной одежде // Ателье. -- 1923. -- N 1.
- Энк. Выставка дипломных работ полиграффа ВХУТЕИНА // ИВМ. -- 1929. -- N 5--6.
- Энаэль (Ладовский Н.). Небоскребы СССР и Америки // ИА. -- 1926. -- Вып. 1.
- Эфде. Каким должен быть ВХУТЕИН. В порядке постановки вопроса // ИВМ. -- 1930. -- N 1(9).
- Эфрос А. То, что остается // Культура театра. -- 1921. -- N 3.
- Эфрос А. Фаворский и современная ксилография // Русское искусство. -- 1923. -- N 1.
- Эфрос А. Камерный театр и его художники. -- М., 1934.
- Я.Р. Футуризм // Ис ИЗО. -- 1919. -- N 7.
- Яблонская М. Константин Николаевич Истомина. -- М., 1972.
- Яновский Д. Глиссер «ДМ-1» // КС. -- 1929/1930. -- N 5.
- Ясинская И. Советские ткани 20--30-х годов. -- Л., 1977.

СОДЕРЖАНИЕ

КНИГА 1

ВВЕДЕНИЕ 7

О месте и роли наследия ВХУТЕМАСа	7
В поисках проектно-графических и живописно-пластических материалов	9
ВХУТЕМАС и этапы творческих поисков в различных видах искусства	12
Публикации материалов о ВХУТЕМАСе	14

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ. ПРОБЛЕМЫ, ЭТАПЫ, ПРОТИВОРЕЧИЯ 17

I. ПРОБЛЕМЫ И ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ 19

Проблемная ситуация в искусстве России в предреволюционные годы	19
Строгановское художественно-промышленное училище	20
Московское Училище живописи, ваяния и зодчества	20

II. ДВЕ РЕФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ 24

Активизация роли учащихся московских художественных училищ	24
Первая реформа художественного образования (1918 г.) -- создание Свободных Мастерских	25
Уроки «ренессансного» эксперимента	27
Вторая реформа художественного образования (1920 г.) -- создание ВХУТЕМАСа	28

III. БОРЬБА ЗА «ОБЪЕКТИВНЫЙ МЕТОД» ПРЕПОДАВАНИЯ -- СТАНОВЛЕНИЕ ПРОПЕДЕВТИКИ 30

ВХУТЕМАС и Свободные мастерские	30
Основные проблемы на этапе создания и становления ВХУТЕМАСа	30
ВХУТЕМАС и проблема «искусство и производство»	31
«Объективный метод» преподавания, «молодая» профессура и размежевание среди студентов	33
Живоскульптарх и ВХУТЕМАС	35
Рабочие группы ИНХУКа и «объективный метод»	36
Первые необычные учебные задания представителей «молодой» профессуры	37
Основные отделения живописного, скульптурного и архитектурного факультетов (1920--1922 г.)	39

В поисках общехудожественной пропедевтики 40

В. Ленин, А. Луначарский, В. Маяковский -- футуризм и ВХУТЕМАС 41

IV. ОТ «ОБЪЕКТИВНОГО МЕТОДА» К ИДЕЯМ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА 43

Учебные подгруппы Рабочих групп ИНХУКа	43
Переход преподавателей пропедевтических дисциплин «Цвет», «Графика» и «Объем» на позиции производственного искусства	44
Педагогическая секция ИНХУКа	45
Проект производственной мастерской Основного отделения	46
Борьба за реорганизацию структуры ВХУТЕМАСа	47
(докладная записка членов ИНХУКа «О положении ВХУТЕМАСа»	47
Борьба за внедрение конструктивизма на Архитектурном факультете	49
ИНХУК и ВХУТЕМАС -- притяжение и отталкивание	51
V. ТРИ ГОДА ВО ГЛАВЕ С В. ФАВОРСКИМ 54	
Смена ректора -- смена концепции	54
В поисках рациональной структуры ВХУТЕМАСа	56
Изменения в общехудожественной пропедевтике	58
Положение производственных факультетов	60
Архитектурный факультет выходит в лидеры	64
Усиление тенденций станковизма на изобразительных факультетах	65
VI. В ПОИСКАХ ОТВЕТА НА ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ 68	

В. Фаворский и П. Новицкий	68
Курс на подготовку «художников нового типа»	71
Формирование дизайнерской школы	71
«Гегемония архитектуры»	74
Борьба за тематизацию студенческих работ	77
Пропедевтика на новом этапе	80
Последний учебный год ВХУТЕИНа	80

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 82

ВТОРОЙ РАЗДЕЛ. ПРЕДЫСТОРИЯ, ПРОПЕДЕВТИКА, ФАКУЛЬТЕТЫ 85

I. ПРЕДЫСТОРИЯ 87

Строгановское художественно-промышленное училище	89
Московское училище живописи, ваяния и зодчества	103

II. ГСХМ, ВХУТЕМАС -- ВХУТЕИН (СТРУКТУРА, МЕТОДИКА, ПРЕПОДАВАТЕЛИ), РАБФАК ИСКУССТВ 115

Государственные Свободные Художественные мастерские	117
ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (структурно-программная эволюция)	137
Рабфак Искусств	146

III. ПЕРВЫЙ ЭТАП РАЗРАБОТКИ ПРОПЕДЕВТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН (1920--1923 гг.) 151

От внутрифакультетских Основных отделений к межфакультетской пропедевтике	153
Пропедевтика Л. Поповой и А. Веснина -- дисциплина «Цвет»	155